L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
JUIN-JUILLET 1977
N° 239/240

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

ÉDITORIAL

Avec ce numéro, double, prend fin l'année scolaire 1976-1977. Les soucis ne nous furent pas épargnés, mais grâce à la compréhension d'un bon nombre d'entre vous ayant souscrit des abonnements de soutien, nous avons pu maintenir le nombre de quarante pages mensuelles.

Que ces généreux souscripteurs veuillent bien trouver ici de vifs remerciements marqués d'émotion tant est grand notre attachement à l' « Education Musicale », votre revue, et à la profession qu'elle s'efforce de servir et d'aider. N'oublions, aucun de nous, qu'elle est en France, la seule revue du genre : pédagogique, culturelle, professionnelle. Tout au long de l'année, un courrier nombreux est un courrier de remerciements et de félicitations ? Nous en ressentons, non pas de la fierté, mais un certain réconfort, dont nous avons quelquefois besoin, lorsque nous nous posons la question : Sommes-nous toujours sur la bonne voie ?

Nous voudrions développer cette revue, en y ajoutant de nouvelles rubriques. Plusieurs sujets nous sollicitent (enseignement primaire, histoire de l'art, de la civilisation, ethnomusicologie, etc.), Malheureusement, la situation générale ne nous permet pas de dépasser le nombre actuel des pages, d'où notre appel pour réaliser ces projets (recherches de nouveaux abonnements, par exemple).

Je veux en venir maintenant à la situation, parfois délicate, des professeurs dans l'exercice de leur fonction. Je m'adresse donc à mes anciens collègues. Ayant parcouru tous les échelons de la hiérarchie depuis les écoles primaires de la banlieue parisienne jusqu'au Centre de Préparation au défunt C.A.E.M., j'ai acquis une certaine expérience. Quelque fois même, j'ai dû lutter en faveur de l'enseignement musical, ce qui m'incite à vous parler en ami.

Actuellement, différents bruits désagréables me parviennent. Dans quelle mesure sont-ils exacts et totalement fondés, je ne saurai le dire. Mais, comme « il n'y a jamais de fumée sans feu », je leur accorde une certaine crédibilité. Voici : « on » accumule toutes sortes d'obstacles sur le chemin du professeur, ce qui semblerait indiquer une certaine allergie de la part de l'instigateur désigné par un « on » indéfini... Le droit de ne pas être attiré par la musique ne peut être refusé à quiconque, mais personne n'a le droit d'empêcher les autres : « les élèves » de la découvrir et de l'aimer. Par ailleurs, on introduit dans les établissements des formations musicales, ce qui, en soi, est non seulement compréhensible, mais vivement souhaitable, à la condition toutefois que le Professeur, qui est responsable de son enseignement, ne soit pas tenu à l'écart comme c'est trop souvent le cas. Le Professeur d'Education Musicale n'est pas un subalterne de la musique.

Mieux, un Professeur chargé d'organiser, de préparer des chœurs avec ses élèves, doit, le moment du concert arrivé, même s'il ne dirige pas celui-ci, recevoir les félicitations autant que l'étranger qui récolte les lauriers. La préparation d'un concert exige, vous le savez, beaucoup de travail, un travail sans doute passionnant, demandant des efforts importants et constants, ainsi qu'une dépense nerveuse que seuls les enseignants connaissent. Inadmissible également, la décision prise par un certain chef d'interdire aux professeurs dépendants de lui, de faire, pendant l'heure de cours, autre chose que du chant. Méfiez-vous de cet état d'esprit, il est extrêmement dangereux pour vous, pour les élèves, pour votre profession. Mais, au fait, ce personnage connaît-il le règlement des programmes officiels ? S'il ne les connaît pas, comment a-t-on pu le charger de responsabilités, et, s'il les connaît, il est d'autant plus coupable.

Ainsi, que le disait Raymond Loucheur, chaque année, à tous les nouveaux promus certifiés, les examens et concours, par la variété des épreuves, l'exigence de leur règlement, les connaissances demandées, font du Professeur d'Education Musicale un personnage hautement qualifié à égalité avec ceux des autres disciplines. Soigneusement préparés à l'exercice du métier vous êtes donc les seuls chefs de votre enseignement dans vos classes et auprès de vos chorales ou de vos groupements instrumentaux si vous en avez, ce qui est souhaitable, comme il est souhaitable, et je le répète, de solliciter et d'accepter la venue dans vos établissements d'organisations extérieures, lesquelles ont l'extrême avantage de faire connaître aux élèves des œuvres instrumentales ou vocales. Mais à la condition que vous gardiez la responsabilité d'un choix, d'une organisation, d'une présentation, et que vous ayez le droit de dénoncer la médiocrité de certains amateurs ou animateurs. Car, c'est vous seuls qui avez la responsabilité de l'enseignement, et ces manifestations, hors programme sans doute, font en quelque sorte partie de votre enseignement.

Enfin n'oubliez pas que si des obstacles surgissent, des Inspecteurs départementaux ou régionaux sont prêts à vous aider et vous défendre.

Et puis, il y a un sommet : l'Inspection Générale. Avec la plus grande conscience et le plus grand dévouement, elle agit en faveur de l'enseignement qu'elle patronne.

Au besoin, adressez-vous à elle.
Soyez irréprochables, et vous aurez toujours gain de cause.

Bonnes et heureuses vacances.

André MUSSON

34e Année - N° 239/240 *JUIN-JUILLET 1977*

Sommaire

Pages :

En supplément : La Serinette de Chardin (cliché Viollet)

Concert des Chorales Scolaires de Paris et de sa Banlieue

Selon une tradition dont le renouvellement est jeune d'à peine trois lustres — et qui se porte à merveille en vérité — le Festival choral des Lycées et Collèges de la région parisienne a eu lieu le 18 mai 1977 sous l'égide de l'Association Régionale des Œuvres périscolaires culturelles et éducatives (A.R.O.C.E.A.).

Je dois dire que la qualité du concert auquel il nous a été donné d'assister rappelle les grandes manifestations musicales du temps de Gabriel Pierné et de Roger Ducasse, et qu'il y a une légitime fierté à mesurer l'effort si parfaitement récompensé des organisateurs en tête desquels je placerai l'efficace et discret Dominique Machuel, et nombre de nos collègues de Paris, Créteil et Versailles : on aimerait leur serrer la main et leur dire notre reconnaissance pour cette soirée de haute tenue, au cours de laquelle le public — un plublic chaleureux et **vrai**, où des familles modestes venues de quartiers populaires côtoyaient des personnalités officielles comme Messieurs les Recteurs des Universités de Créteil ou de Versailles, ou bien nos Inspecteur généraux de l'Etat et de la Ville de Paris — a pu mesurer la chaleur humaine et la sympathie qu'un professeur d'Education Musicale est capable de créer autour de lui. Sympathie née de l'effort commun, de la volonté, de la sensibilité, des facultés artistiques mises au service de la Musique et point de ces vagissements d'esthètes de l'animation : tout ce travail étant parfois réalisé dans des conditions d'emploi du temps véritablement acrobatiques !

Au cours de la première partie, le Groupe choral du Sud-Ouest sous l'excellente et ferme direction de Jeannette Aude, avec Jacqueline Prat au piano, a présenté quatre **Chansons bourguignonnes** (harmonisées par Maurice Emanuel), une **Farandole** (harm. Daniel Lesur) et une **Danse languedocienne** (harm. Roger Calmel). La précision des attaques, l'eurythmie, l'articulation et la phrasé sont parfaits, notamment dans les harmonisations de Maurice Emmanuel, dont on admire toujours la griffe souveraine dans le maniement des voix d'enfants.

Paul Dourson a mis en musique avec une profonde émotion trois poèmes d'**Alcools** de Guillaume Apollinaire. Extraits de **A la Santé**, ces textes ont une résonnance douloureuse et humilié qu'ont parfaitement compris les jeunes choristes du Groupe du Lycée Marcel-Berthelot. Alain Lieuze tire le meilleur d'un ensemble sympathique qui ajoutait à son programme, après ces trois chœurs peu faciles (pénétration, exécution) trois autres pages légères, tendres ou humoristiques : **La lune est morte** (J. Mareuil et G. Liferman), **Les boîtes à musique** (F. Blanche. M. Gab et C. Lafarge) et **Qu'avez-vous fait ?**, harmonisation par J. Grindel d'une chanson de Jacques Brel.

Josette Calvet n'a pas craint d'inscrire au programme de sa Chorale du Lycée Maurice-Ravel, dont on sait les qualités traditionnelles, le périlleux ensemble des **Trois Chansons de Charles d'Orléans** de Claude Debussy. L'entreprise est hardie mais probante, et le résultat musical satisfaisant. On souhaite réentendre ces trois chœurs, dont la qualité d'exécution a sans nul doute pâti d'une mauvaise disposition des choristes, les voix d'hommes étant (du moins à mon emplacement) étouffées derrière les sopranos et altos : on le regrette d'autant que le travail de mise en place de ces pages difficiles a été conduit avec une parfaite maîtrise.

Le grand moment de cette soirée fut certes la seconde partie, consacrée à Johannes Brahms. Cinq cent cinquante jeunes (550) y ont participé, accompagnés par l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la Direction de Pierre Loupias : **Chant du Destin** op. 54 sur un poème de Hölderlin **(Vous parcourez des sentiers de lumière...)** et le second chœur du **Requiem allemand** op. 45 **(Car toute chair est comme l'herbe...)**, interprétés dans la langue originale.

Il est évidemment difficile de rendre compte à un lecteur que tout isole, de l'émotion musicale suscitée par cette interprétation. Qu'on ne s'y méprenne point, je ne cherche en aucune façon à être béatement laudatif en flattant les jeunes qui ont participé à ce concert, ou leur maîtres, ou bien encore les musiciens de l'Orchestre Lamoureux qui ont participé avec une ferveur qu'il faut saluer, car elle est chose rare chez des professionnels chevronnés, parfois blasés, qui ont généralement tendance à considérer ce genre de concert comme une prestation de routine qui ne saurait dépasser le niveau d'une fête de patronnage... O que non ! Nous avons eu droit à de la belle et noble musique, généreusement exprimée grâce à un travail sérieux, à une préparation attentive, à une mise au point parfaite dont Pierre Loupias a su tirer toute l'efficacité avec une présence, une autorité, une musicalité, une foi qui sont réellement bouleversantes. Oui lecteur, tu souris à ce lyrisme d'un simple compte rendu : alors, j'aurais aimé que tu soies là pour mesurer toi-même la qualité de l'ambiance qui régnait ce soir là dans la Salle Pleyel comble. Songe un instant à ce que représente aussi 550 jeunes descendant de Charonne ou de Sceaux, d'Auteuil ou de Champigny, de Thiais ou de Vaugirard, du Raincy ou de Meudon, de Belleville ou de Saint-Maur, des secteurs résidentiels comme des quartiers les plus déshérités, des banlieues ouvrières pour s'unir à l'une de nos grandes Associations symphoniques afin de nous livrer une soirée de radieuse musique.

Je ne puis m'empêcher de songer à Béranger s'adressant à notre vieux « patron » Wilhelm, et de dire à Pierre Loupias — auquel tous les choristes, la salle entière et l'Orchestre unanime ont rendu l'hommage que méritent ses qualités musicales et humaines :

Ce concert, puisse-t-il s'étendre
A tout un monde divisé :
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.

Nul doute que nos Inspecteurs Généraux peuvent être satisfaits du beau travail accompli, et que MM. les Recteurs l'aient mesuré à sa juste valeur, en un siècle qu'on a une tendance hâtive à considérer comme pourri, et qui nous administre ainsi, hors de toute sélection ou de tout esprit de compétition, la preuve flagrante du contraire.

Ont participé à cette soirée les Chorales de l'**Ecole Normale d'Etiolles** (Prof. A.-M. Caillard), les Lycées **Rabelais** de Meudon (Jeannette Aude et Raymonde Volatron), **Maurice Ravel** (Josette Calvet), **Jean-Baptiste Say** (Francis Couste), **Molière** (Colette Durègne et Michèle Rose), les C.E.S. **Paul Valéry** de Thiais (Monique Dogimont) et **Saint-Exupéry** de Meudon (Dominique Enoch), les Lycées du **Raincy** (Nelly Felz), Buffon (Victoria Fouquet), de **Saint-Cloud** (Marie-Claire Jaladis), **Marcelin-Berthelot** de Saint-Maur (Alain Lieuze), de **Champigny** (Nicole Loupias), **La Fontaine** (Geneviève Poulain de La Fosse et Pierre Loupias), **Claude Bernard** (Pierre Loupias), **Victor Duruy** (Collette Magnani), Claude Monet (Suzanne Martin-Abadie), **Camille Sée** (Jacqueline Prat) et **Marie Curie** de Sceaux (Jacqueline Simon) : qu'il me soit pardonné si j'en ai omis !).

Deux autres concerts de chorales sont prévus dans le même cadre des activités de l'A.R.O.C.E.A., cette fois avec les « petites chorales », les 25 mai et 7 juin. Tardivement pour que l'Education Musicale en puisse rendre compte dans cette dernière livraison de l'année scolaire.

Jean MAILLARD

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

DE LA RÉFORME HABY

par Pierre LOUPIAS
Représentant élu du Personnel au Conseil
de l'Enseignement Général et Technique

Le B.O. N° 11 du 24-3-77 a publié les nouveaux programmes d'Education artistique (1) pour les classes de 6ᵉ à la rentrée 77 et 5ᵉ à la rentrée 78.

Depuis trois ans, le ministre avait manifesté à de nombreuses reprises et sous diverses formes (Projet de réforme du système éducatif, Courrier de l'Education, Groupes de réflexion, Commission DAUDRIX, déclarations, conférences de presse), son intention de promouvoir les disciplines artistiques trop longtemps négligées dans l'enseignement français. On pouvait donc espérer à terme qu'il résulterait de tous ces désirs de changement une amélioration sensible de la place de l'art à l'école. En effet, les propositions formulées à ce sujet dans les diverses instances citées plus haut faisaient apparaître un désir quasi-général de voir figurer les arts, tous les arts, dans une éducation artistique rénovée, et dispensée avec un horaire suffisant (le Groupe Haby N° 12, Ed. Artistique demandait 4 heures), des effectifs réduits (pas plus de 20 élèves), des maîtres qualifiés.

Les différents groupes remirent leurs rapports au ministre. Celui-ci en a tiré ses conclusions et ses décisions : elles apparaissent dans ces nouveaux programmes et plus encore dans les conditions prévues pour leur application par le ministre. Elles risquent d'être lourdes de conséquences pour l'avenir.

En ce qui concerne les programmes, qui ne souhaiterait dans l'idéal voir nos élèves initiés à toutes les formes de l'art autres que la musique et les arts plastiques ?

Mais une aussi vaste ambition réclamerait, pour être sérieusement menée à bien un horaire considérable et des maîtres spécialisés, à moins que l'on ne veuille réduire l'éducation artistique à une information purement théorique sur l'art.

Plus graves peut-être sont les conditions prévues par le ministre pour appliquer ce programme, qu'il s'agisse de l'horaire, des effectifs d'élèves et aussi des projets ministériels de formation des maîtres.

Toutes ces conditions viennent contredire les déclarations faites depuis 3 ans

— *L'horaire reste celui qui est en vigueur actuellement (2 heures).*
— *Les dédoublements en 6ᵉ et 5ᵉ* sont supprimés.

---

(1) *Le ministre a abandonné sa première idée d'éducation « esthétique ».*

— Une circulaire de rentrée précise : « Les professeurs d'éducation musicale et les professeurs d'arts plastiques dispenseront leur enseignement dans le cadre de l'horaire hebdomadaire prévu pour l'éducation esthétique (1). Chacun d'eux, à partir de sa spécialité, s'efforcera de donner à cet enseignement une dimension aussi large que possible.

Il est souhaitable que, notamment par le travail en équipe, on s'oriente vers une éducation esthétique globale, qui pourra éventuellement être prise en charge par un professeur unique volontaire. »

On mesure aisément les menaces que fait peser cette circulaire sur la valeur de l'enseignement dispensé. Si l'on peut estimer que dans les établissements pourvus de postes (et de professeurs) d'éducation musicale et d'arts plastiques la situation évoluera peu (2) qu'adviendra-t-il des enseignements artistiques lorsqu'il manquera des postes dans l'une ou l'autre des deux disciplines ? C'est selon le cas, le professeur d'E.M. qui devra assurer les cours d'arts plastiques ou celui d'arts plastiques qui se chargera de l'E.M. ? Quel professeur oserait s'estimer compétent dans une discipline qui n'est pas la sienne ?

La dernière phrase de la circulaire est plus lourde de conséquences, pour les établissements ne possédant aucun poste budgétaire d'E.M. ou d'A.P. Ce texte permet de redouter qu'en pareil cas n'importe quel professeur puisse se charger de l'éducation artistique.

Est-ce là la promotion tant promise depuis 3 ans à nos enseignements ? Mais il y a un autre sujet d'inquiétude. Le ministre a soumis au CEGT le 16 mars dernier un projet de texte portant création d'un CAPCEG polyvalent d'Education artistique, dont les candidats seraient censés avoir acquis durant leur formation (en 2 ans) la maîtrise de techniques aussi différentes que celle de la musique et celle du dessin (alors qu'il faut quatre ans pour former un certifié dans une seule de ces disciplines). Le ministre croit-il vraiment que cela soit possible ? Le contenu des épreuves prévues à l'examen est, il est vrai, fort discret sur le contrôle d'une réelle pratique de l'art par le candidat. Il donne en revanche une large place à la « culture esthétique » c'est-à-dire à la dissertation sur l'art, au risque de former des professeurs-conférenciers qui dispenserait des cours sur l'art *et non des cours d'art.*

Ce projet, nettement rejeté par le CEGT *a fait contre lui l'unanimité des syndicats représentatifs (SNES, SNI, SGEN, SNALC). L'assurance donnée par le ministre que le recrutement au niveau du CAPES se poursuivrait parallèlement au CAPEG envisagé (pour combien de temps et dans quelles proportions respectives ?) ne suffira pas à dissiper les craintes des représentants du Personnel comme de tous nos collègues, convaincus de la valeur formatrice des disciplines artistiques et attachés à leur défense.*

Puisse ce dernier projet ne voir jamais le jour. S'il devait en être autrement on peut redouter à plus ou moins longue échéance de voir disparaître de l'enseignement français une éducation artistique digne de ce nom.

---

(2) *La suppression des* **dédoublements** *en 6e d'abord, ensuite en 5e, risque néanmoins de provoquer des suppressions de postes dans de nom breux établissements.*

Serge GUT

LE GROUPE JEUNE-FRANCE (*)

Olivier MESSIAEN

Les jalons importants de la vie

Né le 10 décembre 1908 à Avignon, Olivier Messiaen avait un père professeur d'anglais, traducteur réputé de Shakespeare, et une mère poétesse, Cécile Sauvage, qui écrivit pendant qu'elle le portait son recueil **L'âme en bourgeons.**

Il reçoit en 1918 de son premier maître, Jehan de Gibon, la partition de **Pelléas** et en est ébloui. Rappelons qu'il avait alors dix ans. En 1919, il entre au Conservatoire National où il est — comme nous l'avons déjà dit — condisciple de Daniel-Lesur, pour en ressortir seulement en 1930, muni de nombreux prix et ayant fréquenté les classes suivantes : harmonie avec Jean Gallon, contrepoint et fugue avec Noël Gallon et Caussade, composition avec Dukas, orgue avec Marcel Dupré, percussion et timbales avec Baggers et histoire de la musique avec Maurice Emmanuel.

En 1931, il est nommé titulaire des grandes orgues de l'église de la Trinité où il peut déployer ses grands dons d'improvisateur.

De 1936 à 1939, il enseigne à l'Ecole Normale de Musique ainsi qu'à la Schola Cantorum.

Mobilisé en 1939, il est fait prisonnier en Allemagne en 1940, puis libéré en 1942 et aussitôt nommé professeur d'harmonie au Conservatoire National de Paris. C'est dans cette classe qu'il a deux premiers prix éminents : Yvonne Loriod et Pierre Boulez.

En 1947, la classe d'analyse et de rythme est créée spécialement pour lui, sur l'initiative de Delvincourt. C'est là qu'il forme de nombreux musiciens. Citons parmi d'autres : Serge Nigg, Stockhausen, Xenakis, Maurice Le Roux, Jean-Louis Martinet et Gilbert Amy. Cette classe sera transformée en 1966 en classe de composition.

En 1967, il est élu Membre de l'Institut de France et reçoit en 1969 le prix Gulbenkian, puis en 1971 le prix Erasme.

(*) Suite - Voir numéros 237 et 238, pages 24/260 et 5/321.

Choix d'œuvres marquantes

Dans une production aussi abondante et diversifiée, il est impossible de faire un choix mais seulement de donner quelques points de repère. En revanche, on peut déceller des périodes créatrices sensiblement différentes.

1. Le style Messiaen « première manière » est celui où les influences de Boulez et des « révolutionnaires » d'après la Seconde Guerre mondiale ne se font pas encore sentir. Il est caractérisé à la fois par une double influence de son maître Dukas et surtout de Debussy et par l'introduction d'un ensemble de particularités d'écriture que Messiaen a codifiées et explicitées dans sa **Technique de mon langage musical.** Cette période s'étend de sa première œuvre imprimée en 1928 jusqu'en 1948 :

1928 Le banquet céleste, pour orgue
1929 Préludes, pour piano
1930 Les offrandes oubliées
1936 Poèmes pour Mi, pour soprano et piano
1943 Visions de l'Amen, pour deux pianos
1944 Trois petites Liturgies de la présence divine, pour chœur de voix de femmes, piano, ondes Martenot et orchestre
1945 Harawi, chant d'amour et de mort, pour voix et piano
1946 Turangalîla, symphonie pour orchestre
1948 Cinq rechants, pour chœur de douze voix mixtes

2. Sous l'influence de Boulez et des cours d'été de Darmstadt qu'il fréquente à partir de 1949, Messiaen infléchit fortement sa technique d'écriture en direction des structures sérielles qui sont alors prisées par toute une nouvelle génération. Cette nouvelle orientation se traduit dans des œuvres écrites pendant les années 1949 à 1951. Il s'agit donc d'un laps de temps extrêmement court formant la deuxième période que l'on pourrait appeler charnière ou « pivot », puisqu'elle n'a, en fait, qu'une signification de transition :

1949-1950 Quatre études de rythme, dont le fameux Mode de valeur et d'intensité
1950 Messe de la Pentecôte, pour orgue
1951 Livre d'orgue

3. A partir de 1952 débute une nouvelle phase que l'on pourrait appeler la « période ornithologiste », puisqu'elle est essentiellement consacrée aux chants d'oiseaux ainsi qu'à leur emploi stylisé :

1952 Le merle noir, pour flûte et piano

1953 Réveil des oiseaux, pour orchestre
1955 Oiseaux exotiques, pour orchestre
1956-1958 Catalogue d'oiseaux, pour deux pianos
1960 Chronochromie, pour orchestre
1963 Sept Haïkaï, pour piano, xylophone, marimba et petit orchestre

4. Il semble enfin qu'une période différente se dessine à partir de 1964, marquée par un retour aux thèmes religieux ainsi que par l'emploi de mélodies grégoriennes citées textuellement et non plus d'une manière stylisée comme par le passé :

1964 Couleurs de la cité céleste, pour petit orchestre
1965 Et expecto Resurrectionem Mortuorum, pour bois, cuivres et percussion
1965-1969 La transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ, pour chœur mixte, 7 solistes instrumentaux et grand orchestre
1969 Méditations sur le mystère de la SainteTrinité, 9 pièces pour orgue. C'est le plus long cycle d'orgue écrit par Messiaen qui, en dehors de citations presque textuelles de mélodies de plain-chant, utilise ce qu'il appelle le « langage communicable » : il s'agit de lettres correspondant aux notes et servant à traduire en « français musical » la **Summa Theologica** de saint Thomas d'Aquin.
1974 Des Canyons aux Etoiles, pour orchestre.

Signalons enfin que Messiaen qui, jusqu'alors, n'avait jamais composé d'opéra, en a un en chantier depuis quelques années. Mentionnons aussi que le technicien et le pédagogue a depuis fort longtemps commencé un très ambitieux **Traité de rythme** qui doit paraître en plusieurs volumes aux éditions Leduc et représentera un véritable monument dans un domaine dont il est en spécialiste accompli.

Situation de l'œuvre.
Conceptions esthétiques et éthiques.

Messiaen s'est beaucoup expliqué sur sa musique, aussi bien dans ses écrits et ses conférences que comme professeur d'analyse. Il est très difficile d'en donner un résumé sans risquer d'omettre des aspects importants.

Aussi nous sommes-nous borné ici à rassembler en cinq points ce qui nous paraît être les **idées essentielles** du compositeur.

1. **La foi.**

Elle paraît chez Messiaen fondamentale. Toutefois, aussi curieux que cela puisse paraître, elle ne se manifeste pas dans les toutes premières œuvres (inédites). Et si les **Préludes** pour piano — au nombre de huit — n'ont été édités qu'en 1929, ils ont été en réalité composés en partie avant le **Banquet céleste** (1928) et présentés à la classe de composition de Paul Dukas. Ils sont encore fortement dans le sillage debussyste avec la même sensualité caressante propre à l'auteur de **Pelléas** et avec la même absence d'allusion religieuse. Mais peut-être faut-il se rappeler cette mise au point de Messiaen lui-même : « Ma musique, qu'elle soit pure, profane ou théologique, chante toujours ma foi. »

Toujours est-il que, rapidement, la foi religieuse de notre compositeur s'exprime dans un langage de sensualité érotique marquée. Les critiques en font la remarque dès 1932, au sujet de l'**Ascension.** Les mots Amour, Désir, Grâce, Bien-aimé, Regard, Baiser peuvent être interprétés à double sens. Cette équivoque semble soigneusement entretenue par Messiaen lui-même, bien que publiquement il se défend toujours d'avoir cherché une interprétation non religieuse.

Ce mélange de mysticisme et d'érotisme n'est pas propre à Messiaen. Il est inhérent à la religiosité primitive de tous les pays. Et la psychologie freudienne tâche d'en donner une explication qui, du reste, n'est pas acceptée par tous. Au sujet des rapports érotico-mystiques de la musique, on pourrait faire des rapprochements intéressants entre Wagner, Scriabine et Messiaen. Toutefois, chez Wagner, il semble bien que si érotisme et mysticisme peuvent bien se trouver dans la même œuvre, ils restent soigneusement dissociés l'un de l'autre. Paradoxalement, ce sont les œuvres chrétiennes qui ont les passages les plus érotiques : **Tannhäuser** et **Parsifal, Lohengrin** faisant exception. L'œuvre païenne — donc essentiellement la **Tétralogie** — les **Maîtres chanteurs** et même **Tristan,** l'œuvre par excellence de la passion amoureuse, sont moins érotiques. Chez Scriabine, le mélange mystique et érotique est accompli (7) avec les mêmes équivoques littéraires, tel le **Poème de l'extase.**

Il est intéressant de remarquer que chez ces trois compositeurs, il y a une attirance évidente pour l'Inde, sporadique chez Wagner (8), très forte chez Scriabine et Messiaen (9). Or, l'Inde est par excellence le pays qui mélange ascétisme et érotisme. Il n'est que de penser aux enseignements du **Kama soutra,** assez en vogue en Occident depuis quelques années ; ou bien aux sculptures érotiques de bon nombre de temples sacrés.

En fait, Messiaen se défend d'être mystique, mais prétend que sa musique est théologique : « Musique pure, musique profane, et surtout musique théologique (et non pas mystique comme le croient la plupart de mes auditeurs) alternent dans ma production. (...) Une musique qui exprime la fin du temps, l'ubiquité, les corps glorieux, les mystères divins et surnaturels. Un **"arc-en-ciel théologique". »**

Liées au phénomène de la foi, les notions d'ubiquité et de suppression de temps sont omniprésentes et impriment leur marque jusque dans la technique musicale elle-même (non abordée ici).

L'ubiquité, c'est-à-dire la faculté d'être présent en plusieurs lieux à la fois, se traduit musicalement par les

(7) Sur ce sujet, on consultera en particulier, de Boris de Schloezer : « Alexandre Sriabine », p. 86.

(8) Rappelons que Wagner avait projeté d'écrire un drame lyrique intitulé *Les Vainqueurs* (*Die Sieger*) faisant intervenir la métempsychose, à la suite de la lecture de Schopenhauer et de l'étude de la philosophie hindoue. *Cf.*, entre autres, Ernest Closson, *Richard Wagner,* Paris 1934, p. 190 ss.

(9) Bien qu'il n'avoue personnellement qu'une influence strictement musicale, ce qu'il est permis de mettre en doute.

(10) *Réponse à une enquête,* in : « Contrepoints 1946 », p. 73.

modes à transpositions limitées qui permettent d'être dans plusieurs tons à la fois, tout en restant dans le même mode.

La suppression du temps prend des aspects obsessionnels chez Messiaen qui, très tôt, en fait un élément primordial de ses compositions, comme dans le **Quatuor pour la fin du temps.** Techniquement, ce sentiment s'obtient grâce à l'emploi des rythmes non rétrogradables. En effet, si une ordonnance temporelle est identique dans son déroulement droit ou récurrent, elle se neutralise et par suite s'annihile, donc se supprime.

Le cumul des deux phénomènes, c'est-à-dire la simultanéité du successif (cf. dans les **Trois petites Liturgies,** n° 3 : « Le successif vous est simultané ») alliée à la présence multiple (ibid. : « Tout entier en tous lieux. — Tout entier en chaque lieu. » se traduit musicalement par l'alliance des modes à transpositions limitées et des rythmes non rétrogradables.

2. **La synopsie.**

Il s'agit d'une forme particulière de synesthésie (trouble dans la perception des sensations) dans laquelle l'audition d'un son produit un phénomène de vision colorée, ce qui s'appelle parfois l'audition colorée. Messiaen nous dit « ... qu'il est atteint d'une sorte de synopsie qui se trouve davantage dans mon intellect que dans mon corps, et me permet, lorsque j'entends de la musique et aussi bien lorsque je la lis, de voir intérieurement, par l'œil de l'esprit, des couleurs qui bougent avec la musique ; et ces couleurs, je les sens d'une manière excessivement vive et j'ai même parfois indiqué sur mes partitions ces correspondances avec précision (11) ». Et Messiaen nous donne les couleurs liées à certains de ses modes à transpositions limitées. Ce rapport son-couleur joue un très grand rôle chez notre compositeur et n'est pas sans nous rappeler ce vers des **Correspondances** de Baudelaire : « ... Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » On pense également à l'idée wagnérienne du **Gesamtkunstwerk** et aussi à Scriabine, en particulier à son **Prométhée** (1910) qui prévoyait un clavier à lumières (dit aussi clavier à couleurs) ainsi qu'à son **Acte préalable** où parfums, sons et couleurs devaient intimement se mêler, mais que la mort l'a empêché de réaliser (12).

3. **Le rythme.**

Pour Messiaen, il s'agit de l'élément le plus original de la musique du XX[e] siècle, l'élément premier restant la mélodie. Ses innovations en ce domaine sont nombreuses, mais leur étude nous ramènerait à la technique que, par principe, nous avons éliminée de cette première approche. On se reportera toutefois à ce que nous avons dit plus haut à propos de Jolivet au sujet des deux conceptions du rythme. Signalons aussi que ses sources principales de documentation reposent sur l'étude de la métrique grecque, du **Sacre du Printemps** de Stravinsky et de la rythmique de l'Inde : « ... je me suis adressé aux cent vingt **Deci-Tâla** ou rythmes provinciaux de l'Inde, catalogués au XIII[e] siècle par Cârngadeva dans son volumineux traité, le Samgîta-Ratnakara (13). »

4. **L'ornithologie.**

Très tôt, Messiaen s'intéresse au chant des oiseaux, suivant en cela les conseils de son maître Dukas qui disait en parlant d'eux : « Ecoutez-les, ce sont de grands maîtres. » Il en fait depuis de nombreuses années une étude systématique et même scientifique. Les premiers chants d'oiseaux apparaissent dans le **Quatuor pour la fin du temps** (1941) et à partir de la **Messe de la Pentecôte** (1950) le compositeur indique toujours avec précision le nom de l'oiseau dont il a utilisé le chant. Pour lui, les oiseaux sont les intermédiaires entre le ciel (ou Dieu) et la terre (ou les hommes).

5. **La magie.**

La volonté de créer des œuvres obsessionnelles, envoûtantes et incantatoires est propre à la fois à Jolivet et à Messiaen. Mais alors que le premier conçoit la magie surtout dans sa forme primitive et antique, le second la fait rentrer dans son christianisme mâtiné d'hindouisme, donc la lie à des religions représentant des cultures hautement évoluées. Ceci explique chez Jolivet à la fois son a-christianisme (et non son anti-christianisme) et son goût pour les rythmes africains ou afro-américains, et chez Messiaen son penchant pour les complexités rythmiques intellectuelles. Mais par la juxtaposition de l'érotisme et du mysticisme, de l'hindouisme et du catholicisme, de la complexité cérébrale extrême et du primat de l'inspiration, l'auteur des **Petites Liturgies** nous trahit son ambiguïté profonde, reflet d'une personnalité fort complexe et peut-être contradictoire.

En fait, seule l'inspiration paraît pouvoir opérer, parmi tant d'éléments divergents, une synthèse supérieure résultant d'une sorte d'alchimie mystérieuse. Messiaen en est profondément conscient et c'est sur ses propres paroles que nous terminerons : « L'Inspiration est comme la mort : elle nous attend partout. (...) Les uns la cherchent en priant Dieu, d'autres en serrant un corps de femme. (...) Je crois à l'inspiration musicale. (...) Cela nous hante, nous possède, comme une idée fixe, comme l'amour. **L'Inspiration est comme l'Amour.** (...) Elle se moque de nous, parfois. (...) Mais pourquoi approfondir la lumière et ses rires secrets ? La seule chose que je peux affirmer, c'est que je ne puis rien écrire que je ne l'aie vécu (14). »

---

(11) Claude Samuel, « Entretiens avec Olivier Messiaen », Paris 1967, pp. 37-38.

(12) Remarquons que nous trouvons à nouveau Wagner et Scriabine en relation avec Messiaen. Si nous avions abordé les problèmes techniques, on aurait pu constater que les liens avec le compositeur russe sont particulièrement forts puisqu'ils s'étendent aux modes à transpositions limitées n° 2 (fréquent chez Scriabine à partir de la Sonate *opus* 64) et n° 3 (omniprésent dans l'*opus* 74 n° 4).

(13) Signalons que le tableau complet des 120 Deci-Tâla est depuis fort longtemps à notre disposition, puisqu'on le trouve dans l'*Encyclopédie Lavignac,* Paris 1913, à l'article de Joanny Grosset, *Inde, Histoire de la Musique de l'origine à nos jours,* p. 327.

(14) *Réponse à une enquête,* in : « Contrepoints 1946 », p. 75.

Amy DOMMEL-DIENY

Johannes BRAHMS (1833-1897)

Deuxième Rhapsodie, OP. 79, N° 2 (1879)

Si la bibliographie française du siècle dernier concernant Brahms a été à la fois rare et réservée, voire même totalement incompréhensive, il est réconfortant de constater aujourd'hui que la méconnaissance de ce grand Allemand dans notre pays appartient désormais au passé.

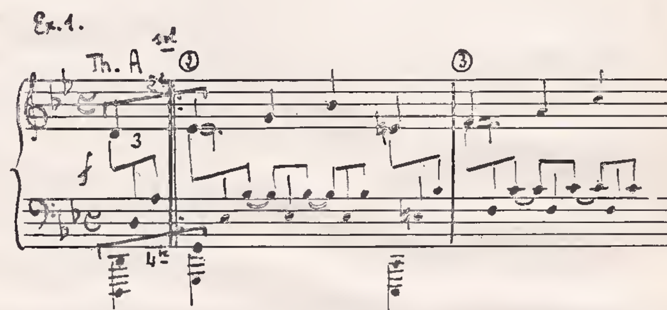
Le Requiem allemand a été entendu à Strasbourg avant la guerre de 39, les symphonies sont aux programmes de nos orchestres ; et maints pianistes affichent les très beaux opus 117-118, la Ballade, les Rhapsodies. La discographie de plus en plus complète est révélatrice de l'audience accrue du musicien ; la radio ne reste pas en arrière. Et quant à la littérature, il n'est que de citer en premier lieu l'œuvre magistrale de Claude Rostand — 2 volumes sur Brahms et son œuvre (1), pour s'assurer que cette musique a aujourd'hui, en France comme ailleurs, la place éminente qu'elle mérite.

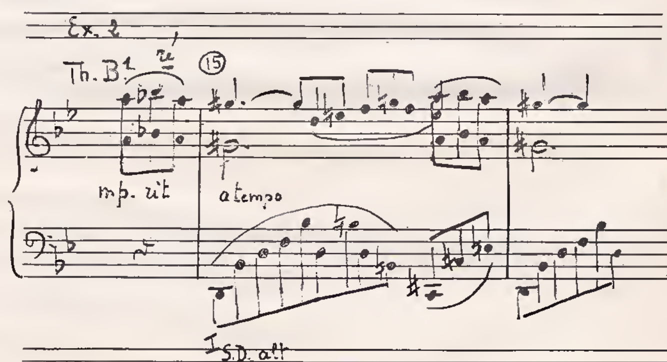
Pour tout créateur, la toile de fond est toujours inséparable de l'homme. Que représente-t-elle pour Brahms ? Les brumes, les nuages, les marais des rives de l'Elbe, cette poésie nordique, rêveuse et mythique des ballades et des légendes populaires : « C'est à ce décor, dit Claude Rostand, qu'il faut toujours rattacher Brahms ». Evidemment, Mistral et sa Provence, Fauré et son athénienne clarté pensent et parlent autrement ; et l'on s'explique aisément la disparité des affinités spirituelles entre ce qui est né sous le soleil, et ce qui flotte au-dessous des ciels bas de la Frise, ou dans les sombres forêts des Niebelungen. Peut-être la longue méconnaissance de Brahms chez nous trouve-t-elle là son explication ?

La vie simple de Brahms, son origine terrienne, ce côté quotidien de l'existence où l'ont maintenu les circonstances et sa naturelle tendance à la solitude ont leur part dans l'indépendance qu'il a toujours manifestée en présence des mouvements philosophiques et politiques contemporains : « Celui qui reste tout de même l'un des plus grands musiciens du romantisme », dit encore Claude Rostand (2) « a été absent de l'aventure romantique qui a secoué l'Allemagne ». Et sans doute s'explique ainsi dans son œuvre l'alliance équilibrée d'un très pur classicisme hérité de Beethoven, avec l'inspiration romantique de son temps.

Notre deuxième Rhapsodie en est un significatif exemple.

A un premier thème, viril et robuste, bien que vagabond dans son exposé initial — appelons-le **A**, mes. 1 à 14, **ex. 1**, s'oppose un second thème mélodique, **B** mes. 14 à 33, élégiaque, où le Brahms rêveur se révèle demi-frère de Chopin, en des accents du plus pur romantisme nostalgique. **Ex. 2.**





La structure parfaitement claire et classique du morceau, selon nous (3), s'accommode fort bien

(1) Ed. Le Bon Plaisir. Paris 1954.
(2) Claude Rostand, op. cité p. 23.

(3) Notre conception formelle de cette œuvre diffère quelque peu de celle de Claude Rostand. Cf op. cité 2e vol., p. 239.

d'une mobilité harmonique et d'un chatoiement de couleurs — second thème — quelque peu fauréens avant l'heure.

Essayons maintenant de pénétrer le détail de cette noble musique, sans en déflorer la captivante poésie.

Une première remarque générale rappellera le contraste frappant des 2 thèmes. Héritage très beethovénien encore.

Le ton principal, **sol mineur,** est affirmé dès le départ avec le mouvement cadentiel de la basse, **V-I-ré-sol** énergique et direct, tandis que le chant de la main droite, comme l'harmonie, étale un accord de sixte, sol si mi, sur cette première Tonique, mes- 2. **Ex. 1.**

L'anacrouse du quatrième temps levé combine en effet un mouvement mélodique de **seconde ascendante, ré-mi,** à la main droite, sur le mouvement cadentiel de **quarte** de la basse, **ré-sol.**

Nous aurons à reparler de l'association de ces deux cellules thématiques. Et puis, en dépit de son allure décidée, cette phrase excursionne immédiatement hors du ton, parmi des mi bécarre résolus, sur la Tonique majorisée mes. 5 ; puis, elle reprend, une tierce majeure plus haut, toujours avec la cellule de seconde installée sur le mouvement de quarte de la basse, et le même accord de sixte, mes. 6. Survient alors une inflexion passagère vers si min., puis LA, pour aboutir à une seconde courbe mélodique semblable à la première, arrêtée sur un point d'orgue, en Si maj. passager, mer. 9.

L'allure tonalement fluctuante et capriciuese de ce début — « molto passionato », dit l'auteur — a évidemment de quoi surprendre ; l'instabilité notoire de ce premier thème est à noter, en dépit de son caractère affirmatif. Un nouvel élément, mes. 9-10 à 14, repassant par SOL et sol, et toujours fermement rythmé, aboutit à un nouveau point d'orgue, orienté à la mes. 14 sur la dominante de ré.

C'est là, dans une écriture différente (4) et très libre, où chantent en contrepoint des mélodies intérieures, dans un sentiment très intense d'expression élégiaque qu'apparaît en ré min. le second thème, **B. Ex. 2.** mes. 14. Son premier membre — auquel nous allons revenir — s'alanguit sur un arpège suspensif de dominante, 21, le second membre du même thème **B,** toujours en ré min., apparaît, 21-22 jusqu'à 33, **ex. 3** établi sur une pédale intérieure constante de do min. brodée la si la la... combinée avec une pédale intermittente de tonique, sur ré, élément rythmique de chevauchée, en opposition expressive complète avec l'élément lyrique précédent — 14-21 — mais, notons-le, présenté dans la même tonalité de ré min. Cette même appartenance tonale de deux éléments différents rejoint la tradition classique beethovénienne des seconds thèmes en plusieurs phrases, distinctes de figuration et d'expression, mais reliées par un même ton.



De cet ensemble 1-33, somptueusement imagé et mobile, peut se déduire la présence

— d'un premier thème, A, à partir de sol min., 1-9 à 10 ;

— d'un pont mobile orienté vers le ton de la domin. 9-10 à 14.

— d'un second thème, B, **en ré,** 14-15 à 33, en deux phrases, c'est-à-dire d'une **véritable exposition de forme sonate,** classique en son fond, et très romantique dans sa forme mouvante et pasionnée (5).

La suite de ce morceau va nous prouver que cette libre musique repose bien, en effet, sur le soubassement logique d'une forme claire et aisément reconnaissable, conférant à l'ensemble de cette Rhapsodie une exemplaire solidité de construction sous son revêtement fantaisiste.

Revenons un instant à ce beau thème B.

Dans une riche écriture polyphonique, s'entrelacent en ré min. 3 parties superposées. Trois voix. **Ex. 4.**

Ex. 4
15
Sop.
Ten.
Bas.
Br. harm.
I S. Dalt. élarg. VII I

— le soprano commence, avec son anacrouse brodée et son appoggiature altérée, sol dièse, 15, résolue sur le fa du 3e temps, et descendant jusqu'au

(4) Un changement d'écriture s'accompagne toujours d'un changement d'expression.

(5) Notre conception diffère ici encore de celle de Claude Rostand.

mi suspensif du 4e temps, lui-même enchassé dans l'anacrouse d'une nouvelle incise, 15-16. Ex. 4 ; indécision au départ sur l'apport altéré et renversé, ex. 4.

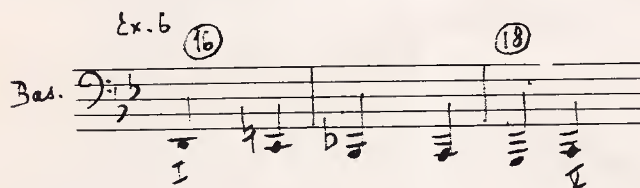
— la basse appuyée sur une franche tonique, ré, mais portant accord de sixte, altérée par le sol-dièse, SD altérée, 2e renversement.

— un petit ténor mélodique intérieur, 15, - si bémol - si bécarre - do dièse ré 16 montant chromatiquement en mouvement contraire du soprano descendant. Ex. 4. Tout le monde chante...

Le caractère de la phrase est déterminé dès le départ par l'écriture harmonique. De plus, la chute de la septième, fa, sur le mi du quatrième temps imbriqué deux fois dans un nouveau départ de la deuxième et de la troisième anacrouse contribue à l'expression inquiète de la ligne mélodique. Celle-ci, très ornée, repose en ses notes-piliers sur une gamme conjointe descendante. **Ex. 5.**



La basse, elle aussi, accomplit depuis 16 un trajet en mineur mélodique conjoint et descendant, suspendue en 18 sur la dominante la. **Ex. 6.**



Cette dominante devient pédale jusqu'à 21, 3e temps ; et sur elle un écho des dernières notes du chant se prolonge par quatre remontées abruptes au soprano : la-mi, la-fa, la-sol dièse, la-la, **ex. 7,** élargissant le champ harmonique jusqu'à cinq octaves, en sens contraire des mouvements mélodiques précédents.



Remarque. La pédale de do min., la, soutient **au passage** une Sous-Domin. altérée sur Dominante, 20 ; fonctions superposées. (Harm. Tonale page 191).

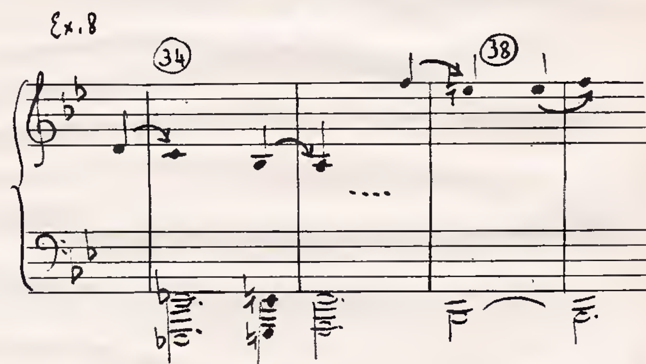
De cette ornementation abondante et très expressive du thème B de 15 à 21, émanent donc de simples lignes conjointes assemblées, dont l'écriture essentiellement mélodique contraste avec l'écriture du thème A. Cet encombrement polyphonique apparent se trouvera très clarifié si l'exécutant, conscient des trajets mélodiques superposés qui conduisent la musique, ne laisse pas la figuration arpégée ornementale de la main gauche alourdir cette phrase belle et riche.

Dans toute cette partie, la gamme mélodique, 16, 18, 19 — les accords de S.-Dom. altérée sur pédale de Domin., 20, premier et troisième temps, — jouent leur rôle épisodique et irisent la musique de chatoiements délicats.

En 21-22, survient le second élément du thème **B** en **ré min.,** 21-33, déjà mentionné ; après quoi commence le développement, très long, 34 à 86. Ses sensibles égarements — très belle musique — conduiront à une fausse Réexposition, 66, qui fait sensiblement attendre la vraie.

Celle-ci ne s'accomplira que vingt mesures plus loin, à 86, amenant selon le canon le plus classique, l'affirmation commune du **TON et des THEMES,** reparus selon leurs habituelles relations (6).

Quelques détails encore sur ce majestueux développement. Il fait longuement appel, au départ, au thème A, dont la cellule mélodique montante de seconde (mes. 1-2) se présente en forme descendante 33-34 jusqu'à 38, et se développe ensuite tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, subissant des contractions qui la multiplient, 36-37-38. **Ex. 8.**

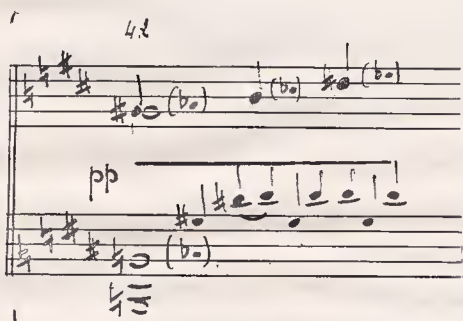


Comme tous les développements, celui-ci est éminemment mobile ; de subtiles en harmonies, 41-42, sont aussitôt colorantes, et entraînent des nuances appropriées. **Ex. 9.** Et ces rapports de tons lointains ne sont pas sans présager les futures innovations debussystes.

(6) Nous prions toujours le lecteur de bien vouloir suivre nos commentaires sur la musique.

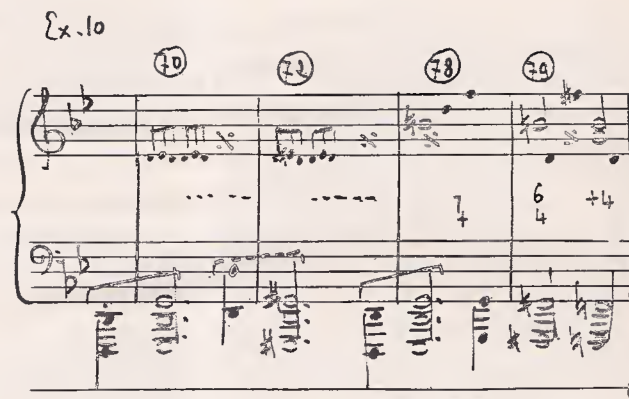


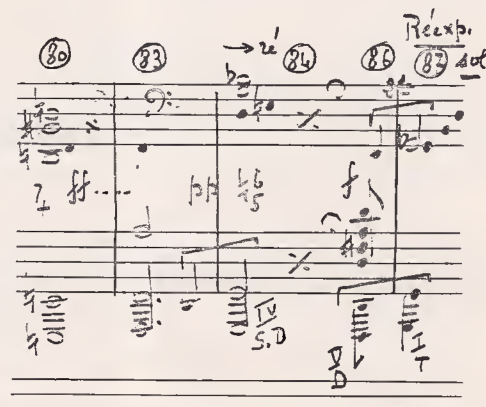
Le thème **B** n'apparaît qu'en 54, par sa seconde phrase, en si min. fragmentée 57-58, puis présentée par augmentation, 59-64, en sol mineur. Ce ton principal reparu ferait prévoir ici la Réexposition, normalement attendue, mais le **Ton** seul est au rendez-vous, car le **Thème** n'est représenté que par la seule cellule de quarte de la basse, ré-sol. Incomplet, désemparé, sa cellule unique va errer obstinément, appelant sur ce ré-sol persistant le thème qui n'arrive pas, 69-73, 75-77, sorte de groupe-pédale thématique, que sa répétition finit par altérer, ré-sol dièse 72. Un lab, 74, 77, une 6/4 vers si, 79, et un + 4 vers do, 79, accentuent le trouble. C'est alors qu'en 80



une septième de dominante du ton lointain de la min. fait chavirer le tout dans une sorte d'exaspération ff, vite réduite à des pp. successifs, « dim. et ré retenuto », jusqu'à un dernier ré-sol, 83, où, ultime tromperie tonale, le sol de basse est incorporé avec le mi bérarre à une harmonie de S.D. de ré, 84-86 ! Celle-ci s'estompe dans une descente complètement hésitante : « dim. », encore, « rit.. pp... » jusqu'à un point d'orgue indiqué par l'auteur : « lunga ». Puis, brusquement, une vigoureuse dominante de sol min., « s f, tre corde », affirme le ton retrouvé, dans lequel accourt le thème, au complet cette fois, avec ses deux cellules : la quarte, ré-sol, à la basse, et la seconde au chant, ré-mi. **Ex. 10.**

La Réexposition est accomplie, 86-87, avec son premier thème, A, reconstitué ; elle se poursuivra normalement jusqu'à la fin, avec le thème **B** et ses deux





éléments au ton principal, 99-100, et 106-107, suivis d'une courte Coda, 117-123, sur pédale intérieure de dominante brodée, qui termine l'œuvre brillamment.

La justification très logique de cette longue diversion avant la Réexposition, 86-123 consiste dans le souci de revaloriser le ton principal avant le troisième volet concluant. Elle rappelle étrangement les méthodes qu'emploiera César Franck dans les magistrales architectures de ses Chorals pour orgue.

On voit comment un authentique romantisme, très contrôlé, s'est infiltré dans une structure — le premier Allegro de Sonate — dont la longue histoire a rempli deux siècles de musique classique.

La forme n'est jamais un carcan pour l'artiste, mais bien un soutien au service de ses inspirations les plus neuves. Ni Schumann, ni Chopin, ni Beethoven, premier des grands romantiques dans ses dernières œuvres, n'en ont été les esclaves. Et il est beau de voir les libres novateurs qu'ont été Debussy et Ravel renouveler, sous le souffle du génie, des formes anciennes, et en créer de nouvelles au gré de leur inspiration.

LES MUSIQUES ACTUELLES (1)

Paul PITTION
Professeur Honoraire

Les structures de la musique ont été en évolution constante à travers les époques. C'est ainsi qu'à la Renaissance, et sans vouloir remonter plus haut, le mode majeur ayant pris le pas sur les modes ecclésiastiques, se voit aussitôt grignoté par le mode mineur, qui prend lui-même trois aspects : **mélodique descendant sans altération** — né le premier —, **mélodique ascendant** avec ses VIe et VIIe degrés haussés d'un demi-ton chromatique, **harmonique** enfin avec sa seconde augmentée, ce qui fait finalement que le mineur primitif se voit pourvu de caractéristiques majeures. Aux rythmes libres et souples du chant grégorien, et parce qu'il fallait bien synchroniser les parties simultanées dans la polyphonie, se substitue la mesure qui impose sa symétrie interne, son temps premier et fort, ses divisions proportionnelles et régulières ; organisation rationnelle qui se voit aussitôt remise en cause par la nécessité de respecter la souplesse et les accents de la phrase musicale ; d'où ces licences qui ont noms syncopes, contretemps, divisions irrégulières, etc. Puis, après une période assez longue d'apparente stabilité tonale et rythmique qualifiée de « classique », mais au cours de laquelle — on le verra plus loin à propos de J.S. BACH, — l'esprit de nouveauté demeure toujours en éveil, la tonalité éclate et s'élargit au XIXe s., où l'on constate l'utilisation de plus en plus libre et fréquente de la dissonance et de la modulation comme moyens efficaces de provoquer un choc émotionnel ; l'usage courant du chromatisme dans le discours instrumental ou vocal (dont l'exemple le plus connu est celui du début de **Tristan**), qui va conduire à l'atonalité de SCHONBERG (**Le Livre des Jardins suspendus,** 1908), puis au dodécaphonisme (**L'Echelle de Jacob**, 1917) pour aboutir au **continuum sonore** (STOCKHAUSEN, **Etude électronique n° 2,** 1954). Mais au XXe s., on assiste à une autre corrosion du majeur avec l'apport fréquent des gammes par tons, déjà utilisées épisodiquement par les Russes et Liszt (DEBUSSY : **Voiles**), des modes tsiganes, nègres, exotiques ou comprenant moins de sept sons, à transpositions limitées ; avec l'apport de la polytonalité harmonique (STRAWINSKY : **Petrouchka**) ou contrapuntique (PROKOFIEV, et MILHAUD), etc. On constate semblable évolution dans la mesure, dans le rythme, dans l'orchestration... Tout cela menant aux musiques actuelles, que certains adeptes prétendent « révolutionnaires » ou « d'avant-garde » dans la volonté de les couper irrévocablement d'un passé qu'ils assurent être définitivement révolu.

D'avant garde ? Pour le moment peut-être ! Mais qu'en adviendra-t-il demain, quand le temps aura fait son œuvre et opéré sa décantation ? Quand de nouvelles trouvailles auront été faites ? Révolutionnaires ?... Certes pas ! En art, il n'y a jamais eu de véritables révolutions, même quand il y a eu des batailles comme celles de **La Fantastique,** de **Pelléas** ou du **Sacre,** des révolutions qui auraient balayé d'un coup les systèmes établis pour les remplacer entièrement par d'autres. Les changements sont beaucoup plus lents plus insidieux, et sont le fait de tous les compositeurs de génie. Ainsi, pour considérer un exemple évident, J.S. BACH, ce maître de la tonalité, de la carrure rythmique, de l'écriture thématique et contrapuntique, des formes logiques, dont on dit parfois qu'il est demeuré indifférent aux tendances qui se font jour après 1730 et vont conduire au style galant, J.S. BACH n'hésite pas à s'affranchir des règles : modulations nombreuses, principales ou passagères dans certains Préludes du **Clavecin bien tempéré ;** chromatisme échappant au principe d'attraction mélodique ou à la nature des notes de passage dans la **Fantaisie chromatique** ou le **Concerto en ré mineur** pour clavier et orchestre ; dissonances dynamiques mais non résolues dans la **Passacaille ;** cassure de

la carrure rythmique quand le sujet se trouve renversé dans **L'Art de la fugue,** etc. Telles sont quelques-uns des « écarts » qu'il commet épisodiques certes mais qui, étant donné l'influence qu'il va exercer longtemps après lui, prendront valeur d'exemples.

Même lorsqu'est lancé un manifeste vraiment révolutionnaire, celui-ci peut rester longtemps sans échos. Ainsi, en 1906, Ferrucio BUSONI (1866 - 1924), musicien lyrique italien aux vues audacieuses, aux visions prophétiques dont on peut dire qu'il est en fait avant SCHONBERG, avant Josef HAUER, l'initiateur de la musique dodécaphonique et de l'atonalité, BUSONI écrivait dans son **Esquisse d'une nouvelle Esthétique musicale :** « Sonorités abstraites, techniques sans entraves, liberté tonale illimitée... En repartant d'une virginité absolue, il faudra tout reprendre à zéro... » Conseils qu'on peut trouver surprenants chez un musicien nourri de BACH et de BRAHMS, mais qui ne sont que la manifestation explosive et publique de ce besoin de changement qui s'était manifesté chez WAGNER, chez SCRIABINE dans la **Troisième symphonie** en **do mineur** (1904), ou chez DEBUSSY dans **Pelléas.** Après ce manifeste qui révélait publiquement un désir profond et unanime de rejeter toute tradition contraignante, on pourrait penser que les contemporains de BUSONI dussent « tout reprendre à zéro » ! Or, c'est l'époque d'**Ariane et Barbe-Bleue** de DUKAS, de **L'Heure espagnole** de RAVEL, des **Préludes** de DEBUSSY, de **L'Oiseau de feu** de STRAWINSKY, de **La Chanson d'Eve** de FAURE, etc. Partitions dont aucune ne part de cette « virginité absolue » préconisée par BUSONI. Ces deux exemples démontreraient s'il était nécessaire que la personnalité humaine apporte à la création musicale un élément fondamental de curiosité et un besoin inné d'échapper au conformisme ; qu'il n'y a pas de révolutions sensationnelles qui remettent tout de suite tout en question ; mais que chaque nouveauté renferme un ferment de contestation qui va favoriser la recherche d'idées neuves ; enfin, qu'en musique comme ailleurs, rien n'est immuable ni définitif. Ces réflexions devraient inciter certains prosélytes des techniques nouvelles de composition, qui ne sont souvent pas des compositeurs, à plus de nuance dans leurs propos, à plus de respect à l'égard de styles qui ont permis tant de chefs-d'œuvre, à plus de tolérance aussi à l'égard des publics qui ne les suivent pas.

Car, à part quelques exceptions, le public ne « suit » pas, et son indifférence, son hostilité parfois vis-à-vis de la musique de son temps est préjudiciable à la musique même et à son audience, et le poussent, dans sa recherche du modernisme, vers des formes mineures comme la chanson ou la pop'music. Parmi les mélomanes, rares sont ceux qui vont jusqu'à DEBUSSY. Beaucoup refusent encore STRAWINSKY — sauf ses premières partitions —, BARTOK ou ROUSSEL... Il leur faut le confort d'une forme traditionnelle qui respecte une unité et une logique internes, la clarté d'une tonalité de base, le repos du couple sensible-tonique, d'une cadence classique, d'une dissonance préparée et résolue, la franchise d'une mélodie expressive qui coule bien, facile à fixer dans la mémoire. Un nom connu, une partition entendue et réentendue, tout ce que procure la tradition, c'est, dans l'agitation et l'inquiétude quotidiennes, un hâvre de détente et de paix. Cette formation musicale étant généralement limitée aux chefs-d'œuvre du passé, c'est aux éducateurs qu'appartient le rôle de l'étendre au présent. Rôle primordial, unique, car ni les concerts ni les ondes n'en ont encore pris conscience, et qu'eux seuls peuvent pour le moment remplir avec compétence et persuasion. Sans oublier bien sûr les chefs-d'œuvres éternels des époques antérieures, car rien ne serait plus néfaste que de laisser croire que seules les musiques de notre temps méritent audience auprès du futur public qu'ils ont à former.

Un mot sur la sélection que nous allons présenter à nos lecteurs, parmi les nombreux musiciens contemporains, les partitions et les expériences actuelles. Notre choix n'engage que nous : il est conduit objectivement, sans passion ni compromissions. Et s'il y manque, un nom ce sera par méconnaissance consciente ou involontaire d'un musicien ou de son œuvre.

PLAN DE L'ETUDE

Seront présentés successivement :

I. — Les matériaux nouveaux : a) les instruments et les effets instrumentaux ; b) les bruits ; c) la musique concrète ; d) la musique électronique ; e) les effets vocaux.

II. — Les formes nouvelles : a) les musiques aléatoire et ouverte ; b) les compositions avec ordinateur : algorythmique, automatique et stochastique ; c) le théâtre musical et le film musical.

III. — Langages et musiciens associant la nouveauté à la tradition.

Le dodécaphonisme et le système sériel ne figurent pas ici : ils ont fait l'objet de nombreux ouvrages et d'études. De toute façon, ces techniques trop contraignantes ne s'accommodent plus guère de l'esprit de liberté qui souffle partout actuellement.

LES MATERIAUX NOUVEAUX

Les instruments

Au début du XXe s., les instruments à cordes, à vent et à percussion sont à peu près les mêmes qu'au milieu du XIXe. Sauf de rares exceptions, ils demeurent toujours au service de la polyphonie, elle-même attachée à la mélodie. Mais le développement considérable de l'acoustique musicale, parallèle à celui des autres sciences, a permis d'analyser les sons et d'en donner des images grâce au sonographe, d'en réaliser la synthèse, de trouver de nou-

velles sources sonores jusqu'alors inconnues ou inexploitées, construites à partir de matières nouvelles, comme les synthétiques par exemple, ou empruntées aux musiques extra-européennes. Ou encore, d'exploiter de manière plus poussée les possibilités des instruments traditionnels. En ce qui concerne les cordes par exemple, BARTOK déjà imposait des triples et quadruples effets de percussion dès le **Quatuor n° 1,** ou des pizzicati en accords glissés au violoncelle dans l'**Andante** du **Quatuor n° 5.** Ces glissandi vont servir d'élément premier à PENDERECKI pour le **Thrène,** ou à XENAKIS pour **Metastasis** et **Eonta.** Des vents, XENAKIS, toujours lui, étend les ressources, non seulement par des glissandi, mais en obtenant des « sons fendus » c'est-à-dire faits d'un seul ou de quelques-uns des harmoniques du son initial, et cela grâce à une position particulière des lèvres (**Anaktoria** pour octuor à vent, 1969). La percussion va bénéficier des effets spéciaux promus par VARESE dans **Ionisation ;** le piano, qui occupe de nos jours une place aussi grande qu'au XIXe, se voit manipulé, accordé par quarts de ton ou sixièmes de ton (HABA : **Suites** et **Fantaisies),** désaccordé ou modifié dans ses sonorités par l'adjonction d'objets divers placés entre les cordes (piano préparé de CAGE : **Bacchanale,** 1938), frappé parallèlement au clavier par le plat de la main, l'avant-bras, le poing ou le coude en vue d'obtenir des « grappes sonores » ou « clusters » (LOUVIER : **Etudes pour agresseurs,** 1964). L'orgue subit les mêmes perturbations que le piano ; on lui adjoint des bruits (sifflements, cris, rires produits par l'exécutant dans **Improvisation ajoutée** de KAGEL) ; on use du toucher à pression nuancée (CAGE : **Variation I**), de registres à demi tirés (ENGLERT : **Palaestra 64).** Mais on n'en finirait pas d'énumérer tout ce que l'imagination débridée d'un expérimentateur peut tirer d'un instrument traditionnel. Mais c'est aux adeptes des instruments électroniques d'aller plus loin encore dans l'exploration d'un monde sonore d'une richesse inouïe.

En plus de ces effets nouveaux, l'instrument s'émancipe de son rôle polyphonique ; il est exploité pour lui-même, s'isole des autres, s'individualise.

A une instrumentation nouvelle il faut une orchestration nouvelle qui suive les voies originales ouvertes par DEBUSSY dans **Jeux,** par BARTOK dans **Le Mandarin merveilleux,** ou SCHONBERG et ses disciples qui préfèrent les solistes et les petits groupes aux grands ensembles (WEBERN : **Cinq Pièces pour orchestre,** op. 10, 1911 - 13). L'un des premiers contemporains qui aient élargi les nouvelles structures de l'orchestration est sans doute John CAGE. Et si son nom figure ici en tête de liste, c'est parce qu'on le trouve au départ de toutes les lignes de force des musiques actuelles et que l'influence qu'il exerce encore de nos jours est toujours aussi grande. S'il est allé très loin dans l'exploitation des instruments, s'il est notamment à l'origine de la musique aléatoire, son esprit inventif s'est mis au service de toutes les recherches, de toutes les nouveautés et de toutes les idées du milieu de notre siècle. Indiquons en passant qu'en ce qui concerne les biographies des musiciens que nous allons citer, nous nous en tiendrons aux partitions et aux éléments essentiels ; le lecteur trouvera, s'il le désire, d'autres précisions dans la bibliographie sur laquelle se terminera cette étude.

John CAGE

Natif de Los Angeles, John CAGE (né en 1912) étudie le piano à Paris. De 1933 datent les **Six Short Inventions** où l'on retrouve certaines influences de SCRIABINE et d'HINDEMITH. En 1934, il travaille l'écriture avec SCHONBERG mais sans adopter le système dodécaphonique qu'il trouve trop contraignant. Il s'oriente plutôt vers la découverte de nouvelles sonorités instrumentales. Ayant constitué un ensemble de percussions, il lui destine **Construction In Metal** (1937) pour gamelans, plaques de tôle, freins d'automobile, etc. C'est pour le ballet **Bacchanale** (1938) qu'il imagine un piano préparé **(prepared piano),** dont les résonances sont modifiées par l'adjonction d'objets de toutes sortes (écrous, vis, plaquettes de bois, etc.), d'étouffoirs de caoutchouc ou de métal. Dans **Living Room Music** (1940), il rassemble tout ce qui peut servir de percussion et qu'on trouve dans une salle de séjour : « meubles, livres, journaux, fenêtres, murs, portes ». Dès lors, il oriente son choix vers tout ce qui est « anarchie » dans la forme et les matériaux sonores.

Les partitions de CAGE sont fort nombreuses, et l'on ne peut signaler ici que les plus caractéristiques. Les **Seize Sonates** et les **Quatre Interludes** (1946 - 48) pour piano préparé veulent traduire les neuf émotions propres à l'esthétique hindoue : l'héroïque, l'érotique, le merveilleux, la joie, la peine, la peur, la colère, l'odieux et la tranquillité. Dans **Imaginary Landscape n° 1** (1939), il utilise pour la première fois des sources électro-acoustiques : deux électrophones à vitesse variable, des sons sinusoïdaux de fréquences diverses, enregistrés sur disques, auxquels il adjoint des instruments traditionnels comme le piano et les cymbales. Dans **Music of Changes** (1951), inspirée d'un Livre d'oracles de la Chine ancienne, le musicien fait usage de « sons indéterminés » comme pour ses partitions de piano préparé, mais étend cette indétermination à la forme par un élément nouveau, le « hasard ». Même indétermination pour les 84 pièces du cycle **Music for Piano** (1952 - 56) ; ainsi, la première se sert de sons de « durée indéterminée », « les notes correspondant aux imperfections du papier sur lequel est écrit la pièce ». A partir de la 4e pièce, l'exécutant peut jouer séparément les seize, ou les enchaîner. De même à partir de la 21e pour les seize suivantes. Les seize dernières laissent libre le nombre des pianistes qui peut aller jusqu'à vingt. Sa plus vaste composition, la plus insolite aussi, est le **Concerto for Piano and Orchestra (1958):** chacune de ses 13 parties a 12 pages, et chaque page douze portées ; chaque instrument est libre au départ de choisir l'ordre et le nom-

bre de pages qu'il jouera, dans un temps choisi avant l'exécution par le chef qui se contente ensuite d'indiquer par gestes l'écoulement du temps, qu'il peut accélérer, ralentir ou suspendre à son gré. D'autres partitions touchent au burlesque, comme **Theater Piece** (1960) où chaque interprète crée son répertoire personnel d'actions, d'après un programme proposé par la partition, tandis que se font entendre des motifs de la **Marche du Tannhäuser** et une chanson française de la Belle Epoque, **Parlez-moi d'amour...** Notons encore que dans ses plus récentes compositions, il a fait appel à l'ordinateur pour **HPSCHD** (1967) qui rassemble cinquante et un magnétophones et sept clavecins, et que les **Songs Books** en deux parties (56 solis pour **S.B.I,** et 34 pour **S.B.II**) est un hommage rendu à SATIE et au poète américain Henry Thoreau ; de forme ouverte, ils laissent une très grande part d'imagination à l'interprète, lequel n'a à sa disposition que des indications fragmentaires fournies par des textes volontairement imprécis.

Si, à bien des égards, cette œuvre touche souvent à la contestation systématique ou à l'humour grinçant, si BOULEZ n'a pas manqué de lui reprocher ses « faiblesses fondamentales dans la technique de la composition » masquées souvent par « une philosophie fardée à l'orientale », elle n'est pas sans exercer par son côté négatif, une influence prépondérante sur certains contemporains. Comme le fut jadis Erik SATIE, CAGE est avant tout le « démystificateur » de notre époque. Cela ne suffit cependant pas toujours pour être un grand musicien.

(à suivre)

ERRATA

SUPPLEMENT AU DIALOGUE DES NORNES
(propos sur la TETRALOGIE
selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau)

Dans le numéro 237 d'Avril, l'article de Michel Guiomar a subi, à la linotypie, de nombreuses interversions de lignes rendant incompréhensible en particulier la première colonne de la page 29/265, à corriger ainsi :

Lignes 1, 2 et suivantes : C'est uniquement l'histoire musicale de l'œuvre : « le Ring nous donne l'exemple idéal entre tous, d'autant plus intéressant, etc. (selon les lignes 24 à 33, fin de paragraphe, puis en poursuivant le paragraphe suivant : « Puisque Wagner n'a éprouvé aucune nécessité de modifier..., jusqu'à la ligne 49 (11 lignes avant la fin de la colonne), à lire ainsi : un feu invisible, et **cette fois bénéfique** (qui reprend, pour un seul mot la ligne 2), en poursuivant la lecture lignes 3 à 23, cette dernière étant à relier à la ligne 34 (10 lignes avant la fin), ainsi : une substance musicale fixée dès le départ, et fixée de façon frappante, se modifier sous nos yeux...

En résumé, il faut ainsi regrouper : Lignes 1, 24-49, 2-23, 34 à la fin.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

LA SERINETTE DE CHARDIN (2)

La présente iconographie est une gravure de Cars d'après Chardin. Celui-là reproduisit également avec une touche large et moelleuse les tableaux de Vanloo et de Watteau. Comme dans toutes les gravures, l'impression inverse l'image de droite à gauche, ce qui explique que la gracieuse personne actionne le petit orgue de barbarie de la main gauche.

Le serin, vulgairement appelé canari, oiseau bien connu à plumage jaune, peut retenir un joli chant pour peu qu'on lui répète souvent : d'où cette charmante boîte à musique dénommée serinette qui est à l'origine du verbe seriner. Il ne faudrait pas voir ici une allusion péjorative à notre métier de pédagogue, d'autant que l'on dit d'un chanteur ou d'une chanteuse sans expression que c'est une serinette.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) mena une longue et discrète vie bourgeoise. Peintre d'un réalisme objectif, à la fois sincère et touchant, il est célèbre pour l'Enfant au toton, Le bénédicité, Les attributs de la musique. Ce tableau exprime le bien-être tranquille de cette jeune femme que la compagnie d'un oiseau en cage (le canari ne vivrait pas en liberté) vient distraire de son ouvrage. On s'accorde à ne pas voir de symbolisme chez Chardin; pourtant n'y a-t-il pas un rapport entre la tapisserie dont cette aimable bourgeoise a interrompu le cours et l'apprentissage musical de son serin ? J'y remarquerais l'éloge de la patience et de la persévérance.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education Musicale,** « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Cliché Roger Viollet.

LES REABONNEMENTS

La première page de couverture de ce numéro porte l'indication :

JUIN-JUILLET 1977

Si l'enveloppe le contenant porte en tête de votre adresse l'une de ces deux mentions, cela signifie que votre abonnement est arrivé à échéance.

Alors, de grâce, sans attendre, veuillez procéder à son renouvellement.

Combien ce petit effort de votre part, faciliterait notre travail.

Merci d'avance.

Paul DOURSON,
Professeur d'Education Musicale

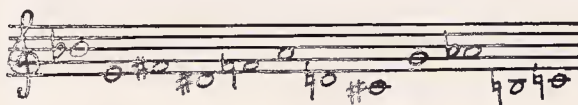
Bernard PARZYSZ,
Professeur de Math au Lycée Michelet

MUSIQUES, NOMBRES ET STRUCTURES (IV)

(de quelques techniques de composition de la musique tonale et de la musique sérielle, étudiés à l'aide de l'outil mathématique)

Dans l'article précédent (n° 235 de Février 77) nous avons, après avoir indiqué les principales règles de la musique sérielle selon Schoenberg, commencé d'analyser ses Variations pour Orchestre op. 31.

Rappelons que cette œuvre est basée sur la *série* suivante :



qui se transcrit numériquement par S = 10.4.6.3.5.9.2.1.7.8.11.0

Cette forme originale peut être transposée de 11 façons possibles, sur tous les degrés de la gamme chromatique, et chacune de ces 12 possibilités peut elle-même être *renversée;* ce qui nous donne alors — avec ses 11 transpositions — la forme :



qui se transcrira Σ = 7.1.11.2.0.8.3.4.10.9.6.5. (1)

Les 24 formes ci-dessus pouvant être lues de gauche à droite, ou de droite à gauche (formes *récurrentes*), nous aurons en définitive 48 formes d'apparition possibles de la série de base.

Après l'étude de l'Introduction — qui, rappelons-le, « introduisait » une à une les 12 notes de la série — nous allons maintenant aborder celle du Thème, de la Deuxième variation et du Finale, partie de l'œuvre qui nous semblent résumer le mieux les principaux procédés compositionnels d'Arnold Schoenberg.

LE THEME : (mesures 34 à 57 :

En utilisant les notations introduites dans le précédent article, la structure sérielle de cette partie est la suivante :

Mesures	34-38	39-45	46-50	51-57
V.P.1 (vcl)	S	$-\Sigma$	$-S$	$S+3$
V.P.2 (Vl)				Σ
Acc^t	Σ	$-S$	$-\Sigma$	$-S$

(IV) Les trois premières études sont parues dans les numéros 232-233 et 235.

(1) Comme nous l'avons signalé, la forme Σ présente la particularité, très intéressante du point de vue sériel, d'avoir pour 6 premières notes les 6 dernières de S (à l'ordre près), et réciproquement.

Ce Thème, on le voit, se compose de 4 sections, comprenant alternativement 5 et 7 mesures; la voix principale y est tenue par le Violoncelle (dans la dernière section, le Violon vient en outre lui faire une espèce de contrepoint).

Signalons au passage que l'appellation de « Thème » donnée par Schoenberg à cette partie de l'œuvre ne doit pas être comprise au sens « classique » du mot (c'est-à-dire ligne mélodique de base pouvant être soumise à des transformations diverses, mais toujours reconnaissable (2). Il s'agit ici en fait d'une nouvelle organisation, à la fois horizontale et verticale, dans laquelle la série — sous l'une ou l'autre de ses formes — est entendue en même temps que sa forme complémentaire, qui devient pour ainsi dire l'accompagnement); ceci permet — voir article précédent — de respecter les règles dodécaphoniques aussi bien verticalement qu'horizontalement. Remarquons également que — dans les voix principales comme dans l'accompagnement — interviennent les 4 formes de la série :

— originale (S)
— renversée (Σ)
— récurrente (— S)
— récurrente du renversement (— Σ).

Notons enfin la présence, en plus des 4 formes précitées, de la forme sérielle S + 3, qui présente la particularité (que nous retrouverons plus loin) de commencer par la même paire de notes que Σ : Sol-Do dièse (soit 7-1).

On a tout à fait l'impression que Schoenberg nous présente musicalement, dans ce Thème, les nouvelles règles qu'il vient de mettre au point; nous sommes donc, ici déjà, au cœur des procédés de composition du maître viennois.

LA DEUXIEME VARIATION (mesure 82 à 105) :

La structure de ce passage est la suivante :

<table>
<tr><td>Mesures</td><td colspan="2">82 - 86</td><td colspan="2">87 - 93</td><td colspan="8">94 98</td><td colspan="4">99 105</td></tr>
<tr><td>V.P.1 (Vl)</td><td colspan="2">Σ+9</td><td colspan="2">-S+9</td><td colspan="8">-Σ+9</td><td colspan="4">S+9</td></tr>
<tr><td>V.P.2 (Htb)</td><td colspan="2">Σ+6</td><td colspan="2">-S</td><td colspan="8">-Σ+6</td><td colspan="4">S</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Acct</td><td>S</td><td>-S</td><td>-S+3</td><td>S+3</td><td>S</td><td>-S</td><td>S</td><td rowspan="2">S+9</td><td rowspan="2">S+6</td><td>S+3</td><td>S+6</td><td>S+3</td><td>S*</td><td>S+3</td><td>-S+3</td><td>S*</td></tr>
<tr><td>Σ</td><td>-Σ</td><td>-Σ+3</td><td>Σ+3</td><td>Σ</td><td>-Σ</td><td>Σ</td><td>Σ+3</td><td>Σ+6</td><td>Σ+3</td><td>Σ*</td><td>Σ+3</td><td>-Σ+3</td><td>Σ*</td></tr>
</table>

(l'astérisque signale les formes présentées selon le procédé « original-récurrence » — voir article précédent).

Nous constatons dès l'abord que cette Variation est, elle aussi, divisée en 4 sections de 5 et 7 mesures alternativement, et utilise exclusivement — comme l'Introduction — les formes sérielles commençant (ou finissant) par l'une ou l'autre des paires de notes Si bémol-Mi (soit 10-4) ou Sol-Do dièse (soit 7-1). Cette particularité est d'ailleurs exploitée à la fin de la mesure 104, dans l'accompagnement, où les deux dernières notes de — S + 3 et de — Σ + 3 sont réutilisées respectivement comme débuts de S et de Σ.

Dans l'accompagnement, on trouve simultanément une forme sérielle et sa forme complémentaire, sauf dans la partie centrale (mesures 96-97) où une seule forme est présentée à la fois : la forme complémentaire de celle énoncée par le Violon ou le Hautbois, énoncée dans l'autre sens.

D'autre part, le motif BACH aparaît à la mesure 99, au Trombone :



Du point de vue compositionnel, on est très proche ici de J.-S. Bach : Schoenberg utilise en effet une écriture très contrapuntique, avec des parties en imitation — au sens « classique » de ce terme c'est ainsi que, par exemple, le début de cette Variation se présente comme suit :

(2) Pas forcément à l'audition (cas du Krebscanon, par exemple), mais au moins sur la partition.

Comme on le voit, les parties d'un même couple s'imitent l'une l'autre par mouvement contraire : les hauteurs respectives des *sons* (et non plus seulement les *notes*) et (dans la plupart des cas) les durées sont celles qui correspondent aux règles du contrepoint classique. Ceci montre bien que la technique compositionnelle de Schoenberg, bien loin d'être construite *ex nihilo,* est l'héritière en droite ligne de la musique des époques antérieures.

LE FINALE (mesures 310-520) :

C'est la pièce maîtresse de l'œuvre, tant du point de
celui de la composition. Schoenberg déploie toute son ingénvue des dimensions (211 mesures sur 520 au total), que de
ainsi que dans le renouvellement de la structure d'ensemble.iosité d'architecte des sons dans le maniement de la série,

Le Finale se compose essentiellement de trois parties d'inégale longueur, commandées par des mouvements différents, aux indications de tempo très précises :

Première partie (mesures 310-343) : Assez vite ♩ = 120, Plus vite, Rit.; Accel...

Deuxième partie (mesures 344-434) : Graziose ♪ = 108, En accélérant, puis Beaucoup plus vite ♩ = 160.

Troisième partie (mesures 435-520) : Elle est elle-même subdivisée en trois parties :
- Presto (mesures 435-501) 𝅗𝅥 = 120
- Adagio (mesures 502-507) ♪ = 92
- Presto (mesures 508-520)

Nous devrons, dans le cadre de cet article, nous borner à ne développer que quelques aspects particulièrement significatifs de ce Finale.

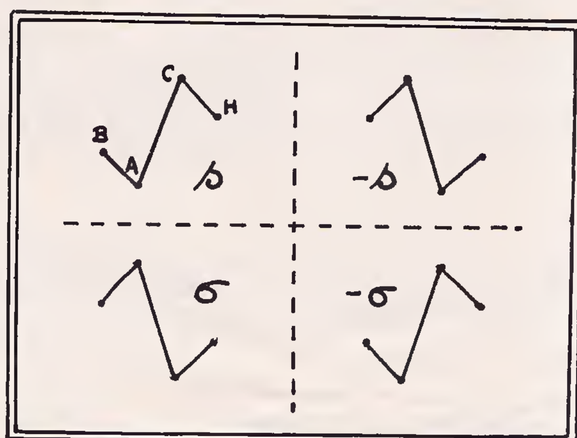
Voici d'abord la structure dodécaphonique des 14 premières mesures du Finale :

Mesures	310-313	314-315	316-317	318	319	320	323
VP1		$-S_B$	$-\Sigma_B+4$				
VP2				S_B	Σ_B+4	Σ_B+4	$-S_B$
Acc^t	S	S_A	$-\Sigma_A+4$	S_A	$-\Sigma_A+4$	Σ_A+4	$-S_A$
Motif BACH	Fl. + 1er Vl.	1er Vl.		2 Cors		2 Cors / Alto + Vcl	

Nous avons fait figurer, dans le tableau ci-dessus, les modalités d'apparition du motif BACH, qui est de fait le sujet prédominant de cette première partie du Finale. Au cours des mesures 320-323, en particulier, ce motif apparaît à la fois sous la forme originale S (Alto + Violoncelle), et sous la forme renversée σ, en valeurs plus longues (Cor). A ce propos, remarquons que cette forme renversée est également (à une transposition près, comme toujours) la forme récurrente — S (c'est une propriété particulière du motif BACH). On a en effet :

$$s = 10.9.0.11; \qquad \sigma = \frac{1}{s} = 2.3.0.1; \qquad \sigma + 9 = 11.0.9.10 = -S.$$

Ce motif (considéré comme un « thème » au sens « classique » du mot) ne présentera donc que deux formes différentes, au lieu des 4 habituelles. C'est un fait que l'on peut également constater en considérant les diagrammes mélodiques correspondant aux différentes formes du motif :



La deuxième partie du Finale est, comme nous l'avons dit, un Grazioso dont nous donnons ci-après la structure sérielle du début (21 mesures) :

Mesures	344 345	346 347	348 349	Fin 349	350 351	352 353	354 357	358	359		360	361	362	363	364	
V.P.	S+6	Σ+6	-S +6		Σ+9	S+9	S	Σ+7	* S+10	Σ+8	S+6	Σ+9	Σ+3			
Acc^t			Σ +6	-S+6			Σ							S	-Σ+4	S+3
BACH														Contrebasse		

Comme on peut le constater, le motif BACH a perdu son importance (il n'apparaît qu'à la vingtième mesure) au profit de la série, qui reprend tous ses droits.

Abordons maintenant la troisième et dernière partie du Finale, qui est en fait constituée d'un Presto, vers la fin duquel se situe un Adagio de 6 mesures. Le tableau suivant donne la structure du début de ce Presto (mesures 435-445):

Mesures	435	441	441	445
V.P.	S		Σ+10	
Acc^t	-Σ+2	-Σ+4	-S+10	-S+8
BACH	Mandoline		Trompette 3 (σ)	

On voit que le motif BACH reprend ici de l'importance. Quant à la série S, elle est présentée suivant un rythme claudicant : [figure rythmique], avec répétition de certaines notes. Notons également l'utilisation que fait Schoenberg du motif BACH dans les mesures 461-467 :

461 (8ª)					
6 5 8 7	7 8 5 6	7 8 5 6	7 9 6 8	10 0 9 11	1 3 0 2
s + 8	σ + 5	σ + 5	s' + 9	s'	s' + 3

Non content d'utiliser les formes originale et récurrente (ou renversée) du motif, Schoenberg introduit une forme « fantaisiste » (celle que nous avons baptisée s'), obtenue en permutant les lettres du mot BACH : s' = 10.0.9.11 (BCAH).

Venons-en à présent à l'Adagio (mesures 502-507). Ces 6 mesures sont d'une très grande densité : 4 voix énoncent « mélodiquement » des formes sérielles, suivant le schéma suivant :

Mesures	502	503	504	505	506	507
Cor Angl.	S			−Σ		
Clar. Mib	|||||||||			−S		|||||||||
Violon 1	Σ					
Cor 4	Σ + 10			|||||||||		

On y trouve en particulier les 4 formes de la série, plus ou moins étirées dans le temps. Mais la densité est également « harmonique ». A titre d'exemple, voici la structure complète du début de cet Adagio :

Mesures	502		503				504	
Cor Angl.	S							
Violon 1	Σ							
Cor 4	Σ + 10							
Ensemble	−Σ	Σ+2	S+4	S+5 / Σ+5	S+11 / Σ+11	S+10	−Σ+1	Σ+4

On voit que, dans la seule mesure 503, par exemple, on trouve 9 formes sérielles :

— 3 formes « mélodiques » (énoncées partiellement)
— 6 formes « harmoniques ».

Quelle évolution depuis l'Introduction, où la série était en quelque sorte distillée goutte à goutte ! Cette concentration atteindra enfin son degré ultime dans l'accord final de l'œuvre, qui fait entendre simultanément les 12 notes du total chromatique (3).

Au terme de cette étude portant sur deux œuvres également importantes de Bach et de Schoenberg, il nous appartient maintenant de dégager l'intérêt d'un tel rapprochement en les confrontant des points de vue :

— de la pensée créatrice
— de la structure
— du langage,

en vue de leur exploitation pédagogique dans nos classes. (Une telle étude ne peut évidemment s'adresser qu'à des élèves ayant déjà de bonnes bases musicales et mathématiques en tout cas pas avant la classe de seconde).

Tout d'abord, quels étaient les buts poursuivis par les deux compositeurs dans leur œuvre respective ?

En ce qui concerne Bach, nous relevons, dans la dédicace qui accompagnait l'envoi de l'Offrande Musicale à Frédéric II, le passage suivant : « Faute de la préparation nécesaire, il ne m'était pas possible de traiter un sujet aussi excellent de la façon qu'il méritait. Je me décidai alors à travailler ce sujet vraiment royal, en toute perfection, et à le faire ensuite connaître au monde ». Abstraction faite des flatteries d'usage à l'égard du souverain, cet extrait nous montre clairement que Bach n'avait pas pris cette « commande » de Frédéric à la légère, mais qu'il y avait employé toutes les ressources de sa science musicale et de son génie créateur. Les différentes charades et les canons divers qu'il propose à notre sagacité démontrent avec éloquence le côté spéculatif de sa pensée et, bien que tous les numéros de l'Offrande ne présentent pas le même intérêt musical et compositionnel, il n'en reste pas moins que les pièces maîtresses de cette œuvre (Sonate en trio et surtout Ricercare à 6 voix) comptent parmi les plus belles réalisations de Bach; elles en font une démonstration magistrale de ce qu'un musicien de génie peut tirer d'un matériau aussi réduit que le Thème royal.

Schoenberg, dans une démarche analogue, épuise de même toutes les ressources du contrepoint (« libéré » de la tonalité) en basant ses Variations sur la seule série présentée dans l'Introduction. Remarquons à ce propos que, dans un cas comme dans l'autre, le matériau de départ, quoique de dimensions extrêmement réduites (phrase musicale dans le premier cas, série de 12 notes dans le second), n'est pas quelconque : le Thème royal de l'Offrande Musicale, par son chromatisme, se prête admirablement à une exploitation contrapuntique (observons d'ailleurs que ce Thème renferme 11 des 12 notes du total chromatique); quant à la série des Variations, la propriété que nous avons signalée (existence d'une forme « complémentaire ») ouvre, nous l'avons vu, des possibilités notablement accrues du point de vue de son utilisation simultanée dans différentes voix.

Par ailleurs, il n'est pas inutile de faire remarquer que les Variations op. 31 constituent la première œuvre sérielle de Schoenberg pour grand orchestre, la première dans laquelle il se sent suffisamment maître de la technique qu'il vient de mettre au point pour l'appliquer, non plus seulement à des pièces courtes pour un nombre limité d'instruments, mais au contraire à une œuvre de dimensions importantes conçue pour tout l'appareil du grand orchestre symphonique. Il y a donc ici également une volonté de démonstration, mais qui concerne cette fois l'exploitation d'un nouveau langage musical.

Passons maintenant à la forme et à la structure de ces deux œuvres. Bach donne à la sienne une forme extrêmement souple et variée qui va du Canon à 2 (la plus simple forme polyphonique qui soit) jusqu'au Ricercare très élaboré à 6 parties (qui représente sans doute le procédé d'écriture le plus complexe, au sein de la tonalité). Schoenberg, de même, nous découvre tout au long de ses Variations des formes particulières d'écriture qui ne cessent de renouveler l'intérêt de son œuvre. Ceci est particulièrement vrai dans le Finale qui, nous l'avons vu, est l'apothéose de l'œuvre, partie très dense et cependant extrêmement rigoureuse du point de vue de la composition. Cette partie est à rapprocher du Ricercare à 6 voix de l'Offrande Musicale qui, lui aussi, concluait l'œuvre (4).

Du point de vue de l'orchestration, Bach ne croit pas nécessaire, dans l'Offrande, de désigner nommément les instruments auxquels il s'adresse. Ceci ne signifie pourtant pas qu'il s'agisse d'une œuvre totalement abstraite (comme l'Art de la Fugue) : il a certainement pensé à l'utilisation pratique que pouvait en faire son royal dédicataire (la seule Sonate en trio le prouverait déjà), mais il laisse également, dans les autres pièces, une liberté dans le choix instrumental (selon les ressources et l'imagination de chacun). Ce n'est certes pas le cas de Schoenberg qui, nous l'avons vu, entend expliciter sa pensée dans les moindres détails, sans en abandonner un seul à la fantaisie des interprètes.

Au sujet du langage musical, nous n'entrerons pas dans la querelle qui oppose les tenants inconditionnels de la composition tonale et les défenseurs farouches d'une musique se fondant sur les principales sériels, sachant bien que nous ne ferons changer d'avis ni les uns ni les autres.

Mais à quoi se ramène finalement le problème ? On ne saurait mieux faire que mettre en parallèle cette situation avec celle qu'a connue la Géométrie au siècle dernier : la géométrie traditionnelle (celle d'Euclide) était basée sur le fameux postulat disant que « par un point pris hors d'une droite, on ne peut mener qu'une seule parallèle à cette droite ». Survint Riemann qui, refusant ce postulat — et prenant comme point de départ que « par un point pris hors d'une droite, on peut mener une infinité de parallèles à cette droite » — élabora une géométrie différente, dans laquelle les principes déductifs étaient cependant les mêmes que dans la géométrie traditionnelle. Cette géométrie « révolutionnaire », a priori sans fondement réel, a pourtant trouvé depuis (avec Einstein) son application à l'échelle de l'univers.

---

(3) En particulier, les cordes donnent les 6 notes de S_A.

(4) D'après les travaux de H.T. David. *J.-S. Bach's Musical Offering.* N.Y. 1945.

A l'analyse, il se révèle que, si le point de départ de Schoenberg est totalement différent de celui de Bach (substituer aux *fonctions* tonales un *ordre* de succession des notes), ses principes d'écriture et de composition sont tout à fait analogues, comme nous pensons l'avoir montré. Ainsi que le dit Schoenberg lui-même : « Mon originalité vient de ce que j'ai tout de suite imité tout le « bien » que j'ai jamais perçu... Mon mérite est d'avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, de même qu'elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition » (5). Par ailleurs, l'utilisation qu'il fait du motif BACH tout au long des Variations est symbolique de sa volonté de se rattacher à la lignée de ses prédécesseurs et de J.-S. Bach en particulier.

En ce qui concerne l' « intrusion » de la Mathématique dans le domaine de l'analyse musicale disons que, tant qu'il s'agit d'une œuvre de conception « classique » (au sens le plus large du mot), le musicien se base sur un certain nombre de critères qui sont essentiellement *auditifs* (bien sûr) et *visuels* (la partition); cette analyse peut dont se passer du secours de l'outil mathématique. Mais, à mesure que les œuvres musicales deviennent plus complexes, cet outil devient de plus en plus nécessaire. Dans le cas des Variations op. 31 de Schoenberg, il est même pratiquement indispensable à qui veut aller au fond des choses. Il apporte en effet une grande clarté, à laquelle les élèves sont très sensibles, et qui permet d'avoir une vision plus précise et surtout plus synthétique, dans laquelle les arbres ne cachent plus la forêt.

Le langage musical s'est considérablement transformé et a évolué dans des directions diverses entre Bach et Schoenberg. Dans le cas de ce dernier, on a même pu parler de véritable « révolution », et nous avons tenté de voir ce qu'il en était exactement. Mais ce que nous espérons surtout avoir fait entrevoir sur ces exemples c'est que, par delà les techniques et les langages musicaux utilisés de par le monde, ce qui importe finalement est que l'art puisse y trouver son compte. Au terme de cette étude, c'est finalement à Victor Hugo que nous laisserons le soin de conclure :

« L'art ne dépend d'aucun perfectionnement de l'avenir, d'aucune transformation de langue, d'aucune mort et d'aucune naissance d'idiome ».

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1) BARBAUD P. : La Musique, discipline scientifique (Dunod, 1968).
2) BARRAUD H. : Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui (Seuil, 1968).
3) LEIBOWITZ R. : Introduction à la musique de douze sons (L'Arche, 1949).
4) PARZYSZ B. : La musique adoucit les maths (IREM de Paris, 1976).
5) STUCKENSCHMIDT H.-H. : La musique du XXe siècle (Hachette, 1969).

(5) D'après Rufer, *Das Werk Arnold Schoenbergs,* article inédit cité par R. Leibowitz (Bibliographie, n° 3).

La parution dans les numéros 233 (décembre 1976) et 234 (janvier 1977) de la remarquable étude de Madame A. Dommel-Diény : « J.S. Bach, Etude sur la Première Sonate clavecin et flûte » du fait d'erreurs typographiques, a rendu cette étude bien imparfaite. L'auteur en offre une version corrigée et pour l'obtenir, s'adresser à : Madame A.Dommel-Diény, 4, rue Paul-Couderc, 92330 Sceaux.

René BERTHELOT
Directeur Honoraire du
Conservatoire d'Orléans

QU'EST-CE QU'UN ENFANT MUSICIEN?

Oui, qu'est-ce qu'un enfant « musicien » ? Que signifie, que recouvre ce qualificatif ? Une longue carrière, tout entière consacrée à l'enseignement musical, nous a souvent amené à réfléchir sur cette question, moins simple qu'il n'y paraît. Bergson, dans sa célèbre étude sur le *Rire,* dit qu'« il y a bien des façons d'être spirituel ». Et il ajoute — fort spirituellement : « presque autant qu'il y en a de ne l'être pas ». Il est, pareillement, bien des façons d'être musicien, et d'abord dans la simple mesure des aptitudes. Du petit Mozart, qui compose à six ans, au vieux roi Léopold de Belgique qui — dit-on — reconnaissait difficilement la *Brabançonne*, il y a, on s'en doute, une gradation infinie. Mais, à un niveau sensiblement égal, ces aptitudes peuvent être très différentes — ou pour mieux dire, différemment réparties. Le don musical est en effet un « composé », un mélange où entrent divers ingrédients. Dans les lignes qui vont suivre, nous tenterons de dénombrer les facultés ou caractéristiques qui forment, si l'on veut, l'enfant-musicien idéal, tant sur le plan psychique que physique. Nous ne nous dissimulons évidemment pas le côté schématique de ce genre de « portrait-robot ». Cependant, il pourra n'être pas inutile à tous ceux que préoccupent les problèmes d'éducation et d'orientation.

L'OREILLE

C'est évidemment le sens primordial, l'*alpha* et l'*oméga* de toute « musicalité ». On entend souvent dire que tel enfant « a » de l'oreille, que tel autre n'en a pas. Là encore, il faut nuancer. Et d'abord, existe-t-il des enfants absolument dépourvus d'oreille ? Non : il n'y a sans doute pas de « zéro absolu » pour l'ouïe musicale comme pour le froid scientifique ! Mais on trouve des « malentendants » musicaux si médiocres, si infirmes, que cette infirmité confine à l'incapacité presque totale.

Nous avons tous rencontré des enfants qui, après un an d'études (et Dieu sait si notre solfège actuel est plus sensoriel que théorique), sont incapables de reproduire un son. D'autres, à qui l'on fait entendre deux notes disjointes, ne peuvent dire laquelle est plus haute et laquelle est plus basse — voire distinguer une quelconque différence entre elles. Mais ces cas limites sont heureusement rares.

Ici, une remarque doit être faite. Aucune de ces oreilles rétives n'a d'hésitation s'il lui faut comparer la *durée* des sons. C'est que la notion de temps ne s'inscrit pas dans une aptitude spécifiquement musicale.



Une école de musique au XVIe siècle.
(Franchino Gafori au milieu de ses élèves.)
Gravure sur bois extraite de l'*Angelicum opus musicae.*
(Milan, 1508.)

On remarque, à gauche, trois tuyaux d'orgue et, à droite, trois cordes tendues d'inégales longueurs. Sur le pupitre, le sablier, mesure du temps et, plus à droite, le compas, mesure de l'espace. Ces accessoires montrent à l'évidence que la musica, *inscrite autrefois dans le* quadrivium *des connaissances, donnait une part prépondérante à l'acoustique.*

Elle se rattache, chez tout individu, à la perception générale des phénomènes qui l'entourent. Bien entendu, si les différences sont faibles, l'enfant aura plus de peine à les distinguer. Nous entrons ici dans le domaine du *rythme*, dont le sens, même chez un musicien évolué, n'est pas toujours irréprochable, il s'en faut.

De cette remarque, il ressort donc que la plus grande difficulté, pour l'enfant, est de *situer* les sons dans

l'échelle musicale, d'en déterminer les hauteurs relatives, d'apprécier les intervalles qu'ils forment entre eux, etc. En un mot, c'est l'*intonation* — qui est réellement le *test* essentiel du don musical, au stade élémentaire. Somme toute, que demandons-nous à nos petits néophytes ? C'est d'apprendre à associer trois choses : le *signe*, le *nom* et le *son* de la note. L'identification des deux premières ne sort pas du champ intellectuel, et un sourd y parviendrait aisément. Ce résultat, hélas ! satisfait trop facilement de prétendus « professeurs » de musique. Ce qui importe, cependant, c'est de donner à ce signe et à ce nom leur réalité sonore, c'est-à-dire *une vie proprement musicale.* Cette triple association (cette « preuve par trois » pourrait-on dire) constitue déjà une conquête décisive, à partir de laquelle on peut, sans trop d'imprudence, reconnaître un enfant « musicien » (1).

LA VOIX

Deux exercices sont à la base de toute formation de l'oreille : le solfège chanté (on dit plus savamment « solmisation ») et la dictée musicale. Ces deux opérations complémentaires sont un peu ce que sont, dans l'étude des langues, le thème et la version. Voici un signe : faites-en un son. Voici un son : faites-en un signe. Ainsi se trouve vérifié, *dans les deux sens* (comme on refait une addition de bas en haut), le bon fonctionnement du mécanisme auditif de l'enfant.

Or, il est d'observation courante que tel enfant qui fait de bonnes dictées musicales solfie parfois médiocrement. Le phénomène inverse existe, mais plus rarement, et n'a souvent d'autre cause que la maladresse de l'enfant à tracer les notes sur la portée (les petits, en particulier, font des « ronds » si soigneusement élaborés qu'on dirait les spires d'un coquillage. Bien entendu, ces gentils colimaçons arrivent en retard...). Donc, certains enfants, comme le savoureux Cloclo de Marcel Achard, « chantent faux mais entendent juste ». Ce paradoxe est plus fréquent qu'on ne pense. La voix, dans ce cas, est comme un instrument désaccordé, qui répond mal aux injonctions de son maître. Le bon Courteline prétendait qu'une voix fausse était l'indice d'une conscience tranquille. Il ne croyait peut-être pas si bien dire. On sait en effet (en particulier depuis les travaux du docteur Tomatis) que le chanteur, qui entend sa voix, si l'on peut dire, *de l'intérieur*, ne se rend pas toujours compte de la façon dont elle parvient à l'oreille de l'auditeur (2). Ce phénomène est sans doute à la source des moqueries sans fin dont sont victimes les malheureux artistes lyriques, et que Saint-Saëns a résumées dans son spirituel et désobligeant aphorisme : « Tous les chanteurs chantent faux, mais certains exagèrent ».

L'enfant qui a des difficultés vocales (3) ne doit donc pas être condamné sans appel. Car ce défaut, *si l'oreille est bonne*, n'est pas rédhibitoire, et se corrige avec de la volonté : nous en avons eu maints exemples. En revanche, ce qu'il ne faut pas laisser dire, c'est que, pour jouer d'un instrument, il est sans importance de ne point chanter juste. N'oublions pas qu'audition et phonation sont étroitement connectées dans les centres cérébraux. D'où il suit que les exercices d'intonation vocale constituent en même temps une culture de l'oreille « intérieure », ce sixième sens du musicien. L'organe auditif, en effet, n'est pas seulement récepteur. Il intervient aussi — par réfraction, pourrait-on dire — dans cette opération complexe qu'est l'élaboration d'un son par l'organe phonateur. Cela est si vrai que les professeurs d'instruments à vent recommandent à leurs élèves de « penser », d'« entendre » intérieurement, *comme s'ils le chantaient*, le son qu'ils se préparent à émettre.

LA PHYSIOLOGIE

Une bonne oreille est donc nécessaire au jeune musicien. Elle ne suffit pas au futur instrumentiste. Ce dernier doit encore être convenablement outillé par la nature. Une chose, par exemple, qu'on néglige trop souvent, à l'heure du choix d'un instrument, c'est la morphologie de la main enfantine. En un tel choix, certes, le critère primordial est le goût personnel du jeune intéressé. Il est cependant utile d'avertir ses parents que des mains faibles, aux doigts effilés et fragiles, aux phalanges « qui se retournent » promettent maints déboires aux apprentis pianistes ainsi qu'aux adeptes des « cordes ». Ces mains-là feront mieux d'adopter un instrument à vent, où les doigts s'utilisent généralement à plat, et auxquels on ne demande qu'une pression modérée. Bien entendu, une main solide, *a fortiori*, ne disconviendra point à ces disciplines, bien au contraire. Mais, répétons-le, la pratique du clavier ou des instruments à cordes exige plus que tout autre cette solidité manuelle — même si la main est relativement petite, *à condition qu'elle s'ouvre*, ce qui, là encore, s'acquiert par le travail. Celle de Chopin était toute féminine, mais on la comparait à la gueule du serpent, qui peut engloutir une proie démesurée. Notons encore que si cette main est quelque peu grassouillette, et ses phalanges terminales bien garnies de pulpe, ce ne sera que mieux. Ysaye, que j'eus le privilège d'entendre dans ma jeunesse, tenait sa sonorité enchanteresse d'une véritable main de prélat.

Pour ce qui est des « vents », plusieurs points très simples sont à retenir : une bonne capacité respiratoire (que la pratique instrumentale développera du reste), de bons muscles labiaux (l'« orbiculaire » des lèvres, énorme chez les Noirs, en fait des trompettistes de choix) et abdominaux (pour tenir, comme on dit, la « colonne d'air »), ainsi qu'une saine denture, excluant toute éventualité de prothèse. Un seul cas réellement défavorable, et se bornant d'ailleurs à la flûte « traversière » : un maxillaire inférieur trop saillant. Beethoven, avec sa lèvre de gros bébé boudeur, n'aurait pu faire un bon flûtiste. Heureusement, il n'en avait pas besoin.

L'ADRESSE

Mais l'outil ne fait pas plus l'ouvrier que l'habit ne fait toujours le moine. Un atout des plus précieux, chez le petit musicien, c'est l'habileté manuelle, c'est l'*adresse*. Les techniques instrumentales en exigent

beaucoup. On se demande parfois pourquoi certains élèves, brillants solfégistes, musiciens en diable, ne réussissent pas dans la pratique d'un instrument. Simplement parce qu'ils sont maladroits. Les habiles, au contraire, ceux qui écrivent et dessinent bien, qui ont du style dans les jeux et les sports, auront presque toujours cette « technique facile » qui rend si aisée la tâche du professeur. Il y a des enfants à qui l'on place un archet dans la main et qui le tiennent tout de suite comme s'ils étaient nés avec. D'autres sont raides, crispés, gauches, pénibles à voir (et à entendre).

L'adresse manuelle est un don du ciel, comme la musicalité. A voir travailler certains ouvriers, on se dit qu'ils eussent fait merveille, un archet à la main. Mais attention : la gaucherie non plus n'est pas irrémédiable. On peut même en retirer profit, car trop de facilité incline certains élèves au *farniente !* Bien des lièvres dans ce genre se font dépasser par de petites tortues moins sûres d'elles-mêmes. Enfin, il en est de ce handicap comme du « trac » : si l'on ne peut le vaincre, il faut apprendre à l'accepter. Il est du reste remarquable que le défaut d'aisance est parfois compensé par un style personnel et une expression *sui generis*. Le grand Enesco n'avait pas l'élégance naturelle d'un Jacques Thibaud. C'était, comme on a dit, un « ménétrier de génie ». Il tenait son archet trop loin de la hausse, l'index raide, engagé sur la baguette jusqu'au métacarpe, le petit doigt pointant vers le ciel — bref, tout ce qu'on défend aux élèves de faire. Et pourtant !... Je l'ai vu, à la fin de sa vie, jouer avec Menuhin, le *Double Concerto* de Bach. Chez l'Américain, encore jeune, tout sentait la facilité bénie. Enesco, petit, les bras longs, écrasé dans une impitoyable cyphose, semblait s'empêtrer dans un frac devenu trop grand pour lui. Vient le fameux *Adagio*. Menuhin commence l'impérissable phrase, front haut, port majestueux, sonorité royale : c'était superbe. Enesco va répondre. Il se recroqueville encore, pose l'archet. Ce grain de son étrange, inimitable, ce chant des profondeurs qui sortait d'un corps presque contrefait : c'était sublime.

INTELLIGENCE ET MEMOIRE

On se fait souvent des musiciens l'image de doux rêveurs, doués dans leur partie, mais rétifs aux disciplines intellectuelles. L'idée, par exemple, que les élèves des conservatoires sont des cancres à l'école fait partie de ces préjugés qu'on entretient communément, même (qu'on me permette de le dire, car j'en ai eu des preuves) dans les milieux universitaires. Or la réalité montre tout le contraire. En trente-cinq années d'exercice, j'ai toujours observé que nos « têtes de classe » n'étaient pas en moins bon rang au lycée, et que nos « fruits secs » ne brillaient guère mieux dans les matières générales.

Certes la musique, comme tous les arts, est à dominante affective (ou du moins l'a-t-elle été jusqu'ici !...). Mais l'« affect », pour parler comme nos philosophes, ne saurait se passer de l'« intellect ». En toute chose, intelligence et culture n'ont jamais nui à personne. Il serait donc étonnant que les émules d'Orphée les tinssent pour superflues. En corollaire à ce que je disais de nos enfants, il est du reste avéré que tous les grands musiciens ont eu, comme dit Montaigne, la « tête bien faite ». Certains d'entre eux (Grétry ou Berlioz, par exemple) ont même laissé des écrits remarquables. Bref, l'« analphabète inspiré » est un mythe auquel ne croient plus que les imbéciles authentiques.

La reine des facultés, dit-on souvent — et à juste titre — c'est l'imagination. Mais la mère des neuf Muses était Mnémosyne. Ce qui veut dire que les Anciens considéraient la mémoire comme l'élément primordial de toute activité artistique. Cette faculté aidera beaucoup l'apprenti musicien, qui l'acquerra d'autant mieux qu'elle sera cultivée plus tôt. La mémoire, « pour quoi faire ? » comme titrent volontiers nos penseurs à la mode. D'abord parce que, de plus en plus, on joue de mémoire. « Par cœur » disait-on naguère, et l'expression est éloquente. Notons qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Liszt et Chopin, en dépit de ce que nous montrent les films dits « musicaux », ne jouaient par cœur que leurs propres œuvres — et encore pas toujours. Le plus souvent, un acolyte leur tournait les pages, ce que n'accepteraient, de nos jours, aucun soliste ni aucun public (4). L'usage du « par cœur » (goût de la performance, peut-être) s'est ensuite généralisé. Il y a quelques années, l'exécution d'une sonate à deux (piano et violon par exemple) nécessitait encore un tourneur de pages — voyageant parfois d'un pupitre à l'autre. Aujourd'hui, les grands « tandems » — Ferras et Barbizet, Gendron et Françaix, etc. — jouent tout de mémoire. Voici même que les quatuors s'y mettent ! (5) Pour ne rien dire des chefs d'orchestre, qui se croiraient déshonorés s'ils ne dirigeaient pas la *Pathétique* ou *Daphnis* sans partition. Entre nous (mais ne le répétez pas...) cet exploit faussement spectaculaire est le moins difficile de tous. Pourquoi ? Pour deux raisons. D'abord, les chefs-vedettes apprennent — absorbent — maintenant leurs partitions grâce au disque, chose qu'Habeneck ou Colonne ne pouvaient évidemment faire. Ensuite parce que ce travail « sans filet » est bien moins périlleux pour un *kappellmeister* que pour n'importe quel soliste.

Si ce dernier, seul sur l'estrade, a une panne de mémoire, personne ne peut lui porter secours. Le chef, au contraire, a devant lui un fameux souffleur : l'orchestre lui-même, qui le remet aussitôt sur les rails. Ce qui, bien sûr, n'exclut pas ce que disait Hans de Bülow, à savoir qu'un chef d'orchestre doit avoir « la partition dans la tête » plutôt que « la tête dans la partition » !

La mémoire a aussi, dans l'activité musicale, des applications inattendues. Par exemple le déchiffrage. Comment cela, dira-t-on, puisque, précisément, le texte qu'on doit lire « à vue » n'a pu être appris ? L'explication est simple. Chacun sait que lorsqu'on déchiffre, il faut que le regard soit toujours en avance sur les doigts, qui exécutent (de mémoire !) le passage que les yeux ont déjà quitté. Le procédé pédagogique de la carte de visite promenée de mesure en mesure, afin

de cacher à l'élève celle qu'il joue, tandis qu'il lorgne la suivante, est la preuve de cette nécessaire anticipation, où la mémoire visuelle joue un si grand rôle.

Enfin la mémoire, faut-il rappeler, est un facteur essentiel de culture, puisque c'est elle qui « stocke » ce capital de souvenirs « chantants » qui est, pour le musicien, non seulement un trésor inestimable, mais encore tout un appareil, tout un système de références indispensable à ses facultés de jugement, d'interprétation, et éventuellement de création (6). Or, *mutatis mutandis*, un enfant de douze ans est sous ce rapport dans la même situation qu'un vieux musicien. Son « compte en banque » est moins élevé, voilà tout.

LE « JE NE SAIS QUOI »

Si l'oreille est sûre, la main diligente, la mémoire facile, tout n'est pas encore gagné ! Il y faut ajouter le « je ne sais quoi », c'est-à-dire la sensibilité, l'imagination interprétative, la *poésie*, en un mot. Or, cette étincelle n'est pas donnée à tous. Il existe, parmi nos élèves, de magnifiques musiciens dans le sens scolaire du terme, mais auxquels manque le « je ne sais quoi » qui fait l'« artiste ». Toutes les notes y sont, la sonorité est bonne, voire jolie, mais le courant ne passe pas. On les voit, l'air absent, l'œil fixé sur un point invisible dans l'air — ou simplement sur le bouton de la porte. Ce sont généralement ces élèves qui, après un concours malheureux, demandent naïvement « ce qu'on leur reproche ». Ils oublient qu'un artiste n'est pas seulement jugé sur les défauts qu'il a, mais encore sur les qualités qui lui manquent — ce qui est tout autre chose. Or, cette carence, les intéressés ne la sentent précisément pas, par défaut d'imagination. D'où leur désarroi, qui fait souvent peine à voir. D'autres, au contraire, par un jeu sensible et personnel, retiennent aussitôt l'attention, savent, en un mot, « se faire écouter ». En public, cela se sent tout de suite à la qualité du silence. Comme on dit : « Un ange passe... » L'ange, hélas ! manque souvent au rendez-vous.

Disons-le bien vite : une telle différence est également sensible chez de très grands solistes. Il en est d'impeccables, mais qui nous ennuient. D'autres ne sont pas exempts d'accrocs, mais ils nous bouleversent. Alfred Cortot « accrochait » souvent (un peu trop, même, sur la fin...) mais, tout à coup, il transportait son auditoire dans un autre monde, où les fausses notes ne comptent plus. Au fond, ces deux familles d'enterprètes ressemblent à celles des écrivains, selon Péguy : « L'un, dit-il si drôlement, s'arrache les mots du ventre, l'autre les sort de la poche de son pardessus... »

Cette sensibilité, ce don de poésie sont en général innés et se révèlent très tôt. Mais leur absence dans le jeune âge n'est pas irréversible. En particulier, ils peuvent n'apparaître qu'à l'époque cruciale de l'adolescence, et cela, tous les éducateurs le savent. Il importe donc d'être patient. Comment en effet blâmer un enfant de n'exprimer point ce que son psychisme et sa physiologie encore dans les limbes ne lui permettent même pas d'imaginer ? La puberté, on le sait, est une nouvelle naissance. Il n'est nullement choquant de dire que tout adolescent et toute adolescente sont des amoureux qui s'ignorent (je me hâte même d'ajouter qu'ils ne l'ignorent point toujours !...). Or, sans vouloir « freudiser » la musique comme on le fait aujourd'hui de toutes choses, on doit reconnaître que l'expression musicale, avec tout ce qu'elle contient de diffus et d'informulé, est un véhicule de choix



LEÇON DE MUSIQUE
(mesure des intervalles de l'hexacorde)
Extrait de Incipiunt regulæ
par **Pierer de CANUNT** (XVI[e] siècle)
(Reproduit dans **« La Musique et le Signe »**
de **J. CHAILLEY)**

pour l'effusion sentimentale. Au printemps de la vie, notre petite marmotte peut fort bien sortir de son sommeil hivernal. Il arrive même que l'adolescent, dans cette métamorphose, devienne sujet aux excès de lyrisme. Comme on dit chez les comédiens : « Il en fait trop ». Mais, en cette matière, mieux vaut excès que pénurie. Celui qui « en fait trop » pourra toujours se calmer en vieillissant, tandis que ceux dont les interprétations semblent sortir du réfrigérateur ont peu de chances de s'échauffer dans leur âge mûr...

Ces quelques notes seraient incomplètes si je passais sous silence une autre variété d'élèves : ceux qui

« sentent » parfaitement la musique mais qui, au rebours des exubérants évoqués ci-dessus, n'osent pas extérioriser ce qu'ils sentent. Par pudeur. Oui, la pudeur, Dieu merci, existe encore chez nos adolescents. On voit cela couramment chez ces élèves chanteuses qui nous confient leurs sentiments à l'égard du berger Tircis ou de l'irrésistible Lubin sur le ton qui convient pour dire que le temps se gâte ou que le facteur est passé. Or, ces jeunes filles ne sont point, comme on dit, faites autrement que d'autres. Mais une interprétation trop « appuyée » leur semblerait une démonstration presque indécente — ou peut-être trop révélatrice d'un état d'âme personnel (car il y a parfois, dans les parages, des séducteurs moins fictifs !...). Il faut infiniment de tact pour vaincre cette pudeur juvénile, qu'on ne doit d'ailleurs pas confondre avec la pudibonderie. Je n'ai pas oublié cette élève qui refusa d'interpréter l'admirable *Chanson perpétuelle* de Chausson à cause d'un texte évidemment passionné, mais qui, de nos jours, semblerait sortir de la « Bibliothèque rose ». A ce haut degré de vertu, il vaut mieux s'orienter vers les arts ménagers...

La pudeur, chez l'enfant, peut encore prendre d'autres formes. Par exemple : la peur du ridicule. J'ai connu un tout jeune violoncelliste qui, d'emblée, avait attrapé ce « vibrato » qui est un problème pour beaucoup d'autres. Il en usait chez lui avec ivresse (je le sus par ses parents), mais, en face de son professeur — et à plus forte raison devant un jury — il ne tirait de son instrument qu'un son plat et incolore, par crainte de paraître « prétentieux » et de jouer trop tôt au grand artiste ! Ce petit bonhomme était donc « autocensuré », comme disent les psychanalystes, par un complexe excessif. Le cas est rare, mais il existe. Tant il est vrai que l'âme enfantine est un mystère qu'on n'éclaircit jamais complètement.

CONCLUSION

Au terme de cette petite étude, j'ai grand peur d'avoir donné à entendre que, pour faire un musicien, il faut être rien de moins qu'un phénix. Qu'on se détrompe ! Les qualités que je viens de recenser (en les « catégorisant » sans doute à l'excès) ne sont pas *toutes* nécessaires pour entreprendre avec fruit l'étude de la musique. Je dirai même que, d'un certain point de vue, elles ne sont pas toutes souhaitables. Autrement, où serait la diversité si attachante de notre petit monde musicien ? Et puis, nos écoles de musique n'ont point pour seul objet de former des virtuoses, ni même des professionnels. Tant mieux si elles y parviennent. Mais, en marge de la « professionnalité », pour employer un mot barbare, il y a tout un éventail, tout un arc-en-ciel de virtualités musicales. Etre un bon amateur (il en est, croyez-moi, qui valent certains professionnels), avoir sa place dans un orchestre, une chorale ou un groupe de musique de chambre ; pouvoir, plus simplement encore, enchanter sa solitude grâce à Mozart ou à Chopin, voilà peut-être un idéal modeste, mais qui, par là même, risque moins d'exposer celui qui s'en accommode aux aléas, voire aux déceptions de la « carrière ». La culture, a-t-on dit, est « ce qui reste lorsqu'on a tout oublié ». A ceux qui auront fréquenté nos maisons, ce « reste » inaliénable permettra toujours de passer dans le camp des auditeurs, d'apprécier les œuvres et de juger les interprètes en connaisseurs privilégiés. Ainsi, le regret d'avoir abandonné toute musique « pratiquante » s'estompera au profit d'un humanisme qui embellira leur vie. Ce que Debussy a si bien exprimé en disant : « Bien sûr, on peut vivre sans musique, mais moins bien. »

---

(1) On s'étonnera peut-être qu'il ne soit pas parlé ici de la lecture rythmique. Ce procédé, très en honneur autrefois, fut par la suite critiqué par beaucoup d'éminents pédagogues (dont Maurice Emmanuel), qui voulaient, à juste titre, que *le signe et le nom de la note ne fussent jamais dissociés du son de celle-ci*. La vérité, comme toujours, est entre les deux points de vue. La lecture monocorde a en effet son utilité : elle permet à l'élève d'identifier les notes placées au-dessus ou au-dessous de plusieurs lignes supplémentaires, trop aiguës ou trop graves pour être chantées.

(2) Tous ceux qui ont eu l'occasion de s'entendre à la Radio, ou grâce à un enregistrement quelconque sont unanimes à déclarer qu'ils ne reconnaissent pas leur voix. Ce qui se passe pour le timbre peut donc avoir lieu également pour la justesse.

(3) A noter que celles qui surviennent chez le garçon à l'époque de la mue sont d'un autre ordre. Elles n'affectent pas l'*intonation*, mais seulement l'*émission*. L'enfant qui mue fait des « tyroliennes », c'est-à-dire qu'il « octavie », comme une corde de violon effleurée en son milieu produit un son harmonique. S'il chante faux, la mue n'y est donc pour rien, en dépit des mines douloureuses que font certains finauds pour nous apitoyer.

(4) Liszt raconte dans une lettre comment Belloni, son secrétaire, qui remplissait parfois cet office, lui tourna plusieurs pages ensemble, puis, voulant revenir en arrière, fit tomber par terre toute la musique dans un grand envol de pages dispersées. Liszt prit le parti d'en rire, et toute la salle en fit autant.

Le dernier pianiste qui, à notre connaissance, ait donné des récitals avec musique est Francis Planté.

(5) J'ai là-dessus un souvenir des plus vifs. Pendant l'occupation, au cours d'un concert du Trio Pasquier, un véritable train de bombardiers anglais vint à passer. *Black-out* immédiat bien entendu. Dans l'obscurité totale, les Pasquier achevèrent sans aucune anicroche l'œuvre en cours d'exécution.

(6) Ne fût-ce que pour se garder de toute réminiscence, ce plagiat involontaire. Car, en dépit de ce qu'on pourrait croire, ce danger qui guette tout compositeur est bien le fait d'une mémoire défaillante puisque, dans un tel cas, celle-ci est incapable de remonter jusqu'à la source du souvenir.

ORGANOLOGIE

Roger COTTE
Directeur de laboratoire de musicologie (PARIS IV)
Chargé de Cours à la Faculté des Lettres de Rennes
Professeur à la « Schola Cantorum »

LA GENÈSE DU HAUTBOIS MODERNE

Généralités :

Au cours d'un précédent article (E.M. n° 231, octobre 76, pp. 4 - 7 et 22), nous avons examiné l'historique et la technique des instruments de la famille du hautbois avant la Révolution française. C'est en effet tout à la fin de l'Ancien Régime que ces instruments vont connaître de profondes modifications non seulement techniques (aussi bien de construction que de jeu) mais également dans leur emploi orchestral et même soliste. Jusqu'alors, les hautbois — et les bassons, leurs basses obligées — sont généralement utilisés, à l'orchestre ou dans les musiques militaires, par masses relativement importantes. Des « pupitres » de huit hautbois et quatre bassons sont fréquents, dans les orchestres des théâtres, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle (1). Il faut préciser que ces instrumentistes étaient généralement « polyvalents » et jouaient également de la flûte puis, à partir du milieu du XVIII[e] siècle, de la clarinette, à l'occasion. C'est la raison pour laquelle les vieux maîtres prohibaient l'emploi simultané des flûtes et hautbois, ou, plus tard, des flûtes ou hautbois avec les clarinettes. Le problème n'était nullement d'ordre esthétique, mais financier : il eut alors fallu engager des musiciens supplémentaires. Dès le milieu du siècle, pourtant, l'orchestre, il est vrai réduit, du Fermier général La Pouplinière ne comporte, pour une douzaine d'instrumentistes, qu'un seul hautbois, une seule flûte, deux clarinettes et un basson. Plus intéressant est l'orchestre de la Loge olympique (1786) (qui créera les symphonies « parisiennes du F.°. J. HAYDN) : il comporte trois hautbois, trois flûtes, deux bassons, deux clarinettes (2). Tous ces musiciens, à l'exception d'un seul, sont non seulement des professionnels chevronés, mais des solistes hors pair. La Musique de la Chapelle du Roi, enfin, en 1790, pour un effectif de quarante musiciens ne comporte que deux hautbois (également flûtistes, si l'on en croit les matériels d'orchestre qui nous sont parvenus), deux clarinettes mais quatre bassons encore. En tous cas pour les bois aigus, on a renoncé à la notion de « chœur » d'instruments au bénéfice de celle de solistes. Antérieurement, et c'est là une notion héritée de l'orchestre du ballet de cour, l'instrumentateur — qui n'était le plus souvent, si l'on en croit J.J. ROUSSEAU (3), qu'un habile copiste en musique — registrait à la manière d'un organiste, faisant alterner les masses des bois avec celle des cordes, ou les superposant (dans les **Forte**) comme on accouplerait des claviers. Chez Rameau encore, les indications instrumentales restent sommaires.

Ces conceptions nouvelles de l'utilisation des instruments à vent — et principalement des hautbois et bassons — allaient entraîner l'accélération des progrès techniques dont il a été question plus haut.

Historique :

Il semble que la publication de l'ouvrage de Freillon-Poncein (4), en 1700, marque le premier pas vers l'évolution qui allait mener vers la conception moderne du hautbois. Il n'est pas impossible que ce soient les raffinements de construction et de décoration des musettes de cour (à sac, comme les cornemuses) qui aient conduit les facteurs à apporter plus d'attention et de soins à la fabrication d'instruments nouveaux, issus de l'ancien chalumeau à anche double et qui deviendraient les nouveaux « dessus de hautbois ». Désormais ceux-ci couvrent une étendue de deux octaves chromatiques, plus une seconde majeure, et comportent deux clefs (mi bémol, comme la flûte traversière, et do grave). Notons que, souvent, les hautbois du XVIII[e] siècle comportent trois clefs, mais il fait comprendre qu'en fait — comme sur l'ancienne flûte à bec, dite flûte à neuf trous (5) — il s'agit d'instruments conçus pour être utilisés indifféremment par les droitiers et les gauchers. Il existe donc une clef de mi bémol (fermée) à droite et une autre à gauche de l'instrument. Quant à la clef d'ut grave (ouverte) elle reproduit aussi la forme de celles des anciennes flûtes à bec de grand modèle (cf. dessin n° 1). Ultérieurement (comme sur la flûte traversière) on ajoutera, une clef de fa bécarre. On commence à affiner la sonorité, sans toutefois faire de nuances dynamiques. En Allemagne, c'est dès l'époque de Bach (à Weimar, soit vers 1710) que l'on commence à utiliser les bois en solistes d'orchestre, et non plus par masses, à la manière lullyste.

En France, vers la fin de l'Ancien Régime, la technique s'est considérablement améliorée, principalement sous l'impulsion d'un remarquable artiste, Antoine SAL-

LENTIN, dit l'aîné (souvent confondu avec son frère — ou cousin — François S., professeur au Conservatoire en 1793). Musicien à l'orchestre de l'Opéra de 1773 à 1813, il sollicita un congé de deux années pour aller étudier à Londres auprès de son confrère J. Chr. FISCHER (1733-1800), d'origine allemande, qui lui enseigna le secret d'une interprétation raffinée, des nuances et des sons filés, inconnus jusqu'alors en France. Perfectionnant cet acquis, il allait entièrement rénover l'Ecole française de hautbois. Dans l'intention d'améliorer la justesse — et non point la virtuosité — il imagina de systématiser l'usage de la clef de fa dièze, et d'ajouter une clef permettant d'obtenir une seconde mineure de plus au grave, la clef de si bécarre.

Cependant, en Allemagne, on allait beaucoup plus loin dans cette direction, n'hésitant pas à construire des hautbois à huit ou neuf clefs. Auguste VOGT, successeur de François SALLENTIN au Conservatoire critique durement ces instruments dans sa méthode : **« Ces clefs ont été imaginées pour pouvoir parcourir avec plus de facilité les gammes où les accidents se multiplient... Cet avantage est trop fortement contrebalancé par l'inconvénient qui résulte des clefs ne bouchant pas quelquefois bien hermétiquement... inconvénient qui se présente assez fréquemment sur nos hautbois qui n'ont que quatre clefs... »**

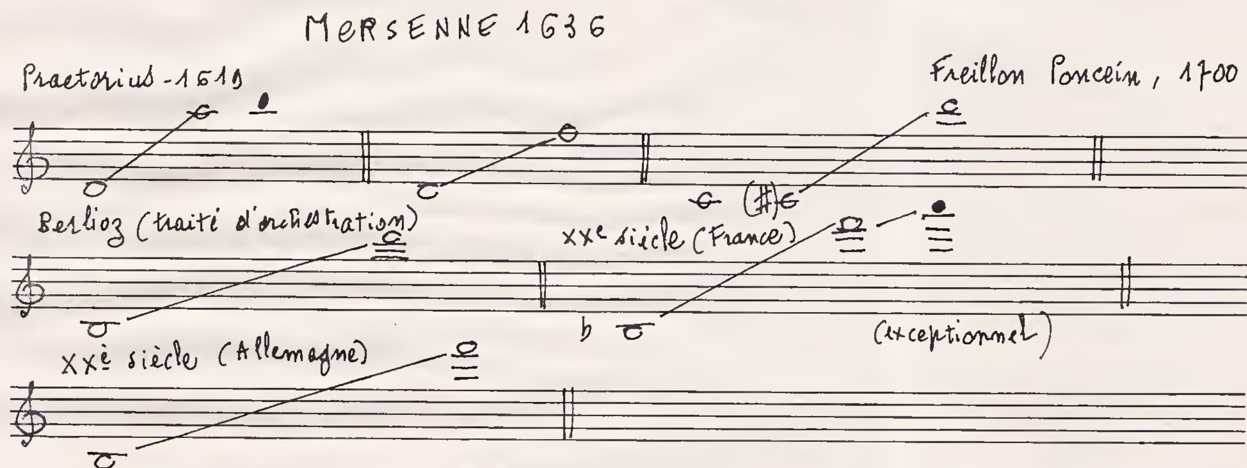
Comme les flûtes, ces instruments possèdent des « corps de rechange » (partie médiane de l'instrument) qui permettent de modifier le ton ou le diapason, dans des limites beaucoup plus restreintes, il est vrai, que sur les flûtes (un ton ou un demi ton, au maximum).

Les premières améliorations notables apportées au hautbois à quatre clefs de VOGT le furent par son élève Henri BROD (1799-1839), qui avait été admis élève au Conservatoire dès l'âge de douze ans. Il ne présenta, malheureusement, son instrument définitif qu'à l'Exposition de 1839, l'année même de sa mort. Il avait également perfectionné la fabrication des anches, non moins importante en fin de compte que l'agencement du tube.

Deux noms doivent, en toute équité, être liés à la genèse du hautbois moderne : Théodobald BOEHM et Frédéric TRIEBERT.

Nous avons vu quels ont été les apports décisifs du premier à la flûte moderne. Appliqué au hautbois, le système BOEHM, tel que son inventeur le préconisait, obligeait le constructeur à adopter des dimensions nouvelles : perce plus large, trous plus grands. Pour jouer un tel instrument, l'exécutant devait se munir d'anches spéciales, sensiblement plus larges que les anches traditionnelles depuis SALLENTIN. Le son qui en résultait était gros, sans finesse et la justesse difficile à maîtriser. Ce modèle ne connu qu'un succès passager, dans les musiques militaires, en raison précisément, de sa puissance.

TRIEBERT ne rejeta pas tous les apports de BOEHM. Il en accepta notamment les principes mécaniques, mais en reprenant la perce, la grosseur des trous et les anches traditionnelles. Une succession de perfectionnements de détail amenèrent la mise au point de l'instrument définitif (ou peu s'en faut) par le hautboïste GILLET (1854-1934), professeur au Conservatoire de Paris, en 1881.



Voici quelles sont les tessitures, historiquement, des différents modèles de hautbois successifs :

Les dénominations du hautbois moderne : Français : **Hautbois** (pour les dénominations anciennes, cf. l'article précédent, E.M., Octobre 1976) ; italien : **oboe ;** anglais : **oboe (hoboy) ;** allemand : **oboe.**

Instruments parents ou dérivés du hautbois

La musette

C'est un petit hautbois en sol (transpositeur à la quinte supérieure) ou en la bémol. Contrairement à ce que l'on croit généralement, il s'agit d'une invention relativement récente du hautboïste Stanislas VERROUST (1814-1863), reprise par TRIEBERT. L'intention des inventeurs était de créer un instrument plus puissant, au timbre perçant, convenant mieux aux musiques militaires que le hautbois en Ut, beaucoup trop adouci pour cet usage par les perfectionnements de la perce. Dénommé par la suite, pour d'évidentes raisons commerciales, « hautbois pastoral », la musette est de nos jours, sans avantage évident, utilisée dans l'exécution des parties de musette à sac des œuvres des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Jusqu'à

la dernière guerre mondiale, les facteurs parisiens en offraient de trois modèles : sans clé, à une clé, à cinq clés. On n'en connait pas avec systèmes plus modernes (BOEHM ou TRIEBERT). Ajoutons qu'il ne s'agissait pas d'une absolue nouveauté, car PRAETORIUS mentionne un hautbois **« exilent »** (sopranino) jouant à la septième majeure du hautbois normal, et on connaissait au XVIII[e] siècle sous le nom de « hautbois de forêt » un petit instrument sonnant à l'octave supérieure du hautbois en ut.

Le Hautbois d'amour :

C'est tout simplement un instrument transpositeur à la tierce inférieure. On ne sait trop pourquoi tous les instruments à vent en la, prennent ce curieux qualificatif « d'amour », de même que ceux en fa prennent le nom de « cor ». L'origine du hautbois d'amour est assez mal connue. Il apparaît pour la première fois dans une partition de TELEMANN en 1722 (« Der Sieg der Schon-Il ne diffère en rien du hautbois en ut, si ce n'est par la forme de son pavillon, en bulbe, à la manière du cor anglais.

J. S. BACH l'utilise dans quarante neuf de ses cantates d'église, dans la Messe en si mineur, les Passions..., etc. Après une longue éclipse, l'instrument, construit suivant les caractéristiques du hautbois moderne de TRIEBERT, est remis à l'honneur, sous l'impulsion du facteur belge Ch. MAHILLON, en 1874.

Plusieurs compositeurs modernes l'ont utilisé avec succès : Richard STRAUSS (Symphonie domestique). C. DEBUSSY (Images, n° 1), RAVEL (Boléro).

Les dénominations de l'instrument : Français : **Hautbois d'amour ;** italien : **oboe d'amore, Oboe luongo ;** allemand : **Liebesoboe.**

Le cor anglais :

C'est un hautbois transpositeur en fa grave, correspondant au « haute contre de hautbois » de l'époque Renaissance. Le nom de cor est dû — peut-être — à la forme arquée affectée par les instruments du XVIII[e] siècle, pour la commodité du jeu. De même le qualificatif « anglais » serait une déformation de « anglé » dû à la forme angulaire affectée — toujours pour la même raison de facilité de tenue de l'instrument — par certains « cors anglais » du XVIII[e] siècle également. D'autres explications existent sans doute, par exemple celle du **Dictionnaire des instruments de musique** de R. WRIGHT (6) : « (**Il est ainsi nommé parceque ce furent les musiciens anglais qui le propagèrent.** ». Comme le hautbois d'amour, il s'écrit en clé de sol (transposant comme il convient) et offre un ambitus à peine plus restreint que celui du hautbois en ut. Le timbre du cor anglais est très caractéristique, et BERLIOZ a su en donner, dans son traité d'orchestration, une description littéraire à la fois très romantique et — à notre avis — très juste : **« ... son timbre, moins perçant, plus voilé et plus grave que celui du hautbois, ne se prête pas comme lui à la gaîté des refrains rustiques. Il ne pourrait non plus faire entendre des plaintes déchirantes ; les accents de la douleur vive lui sont à peu près interdits. C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de LOINTAIN, qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde des tendres souvenirs. »**

Le mécanisme de l'instrument a connu, à quelques détails près, les vicissitudes et les avatars de celui du hautbois.

Dénominations de l'instrument : J. S. BACH, qui l'utilise souvent, ou tout au moins un instrument très proche (même tonalité) l'intitule **« Oboe da caccia » ;** WAGNER, qui souhaitait peut-être un instrument spécial, de perce plus forte, utilise pour les partitions de « Parsifal », « Tristan et Isolde » et « Siegfried » le terme « oboe-alto ».

Les dénominations les plus courantes sont : ancien français : **Haute contre de hautbois, hautbois de chasse ;** allemand : **Englisch Horn ;** italien : **corno inglese ;** anglais : **Tenor oboe ;** américain : **English horn ;** latin (?) : **Vox humana.**

Hautbois baryton :

Cet instrument sonne à l'octave grave du hautbois. Il correspond donc approximativement à l'ancienne « taille de hautbois » de l'époque Renaissance. On en connait de rares exemplaires du XVIII[e] siècle. Des tentatives de remise en honneur de l'instrument, après modernisation, furent effectuées au XIX[e] siècle, principalement par TRIEBERT. Il affecte la forme d'un cor anglais de grande dimension (7). On lui a préféré, à l'usage, au XX[e] siècle, l'instrument dit **« Heckelphone ».**

Dénominations de l'instrument : Français : **Hautbois baryton ;** anglais : **Basset Oboe, Bass Oboe ;** italien : **Oboe luongo.**

Heckelphone :

Il s'agit d'une « amélioration » du hautbois baryton, mise au point par le facteur allemand J.A. HECKEL, à l'instigation de Richard WAGNER qui trouvait trop faibles de sonorité le cor anglais et le hautbois baryton de TRIEBERT. Trente-quatre années furent nécessaires pour commercialiser sous sa forme quasi parfaite le HECKELPHONE... L'inventeur initial Wilhelm HECKEL, secondé par ses fils W.H. et Auguste HECKEL put enfin le présenter aux compositeurs et interprètes en 1904. Le but recherché, dans l'esprit qui avait présidé à la genèse du **basson allemand** dont nous parlerons ultérieurement, était d'obtenir un gros son, **« capable de combiner le caractère du hautbois avec le timbre moelleux mais puissant du Cor des Alpes ».** Le résultat fut atteint par le retour à la large perce des instruments du XVI[e] siècle.

Le Heckelphone offre le considérable ambitus suivant :



Richard STRAUSS semble être le seul à avoir utilisé le Heckelphone de manière intéressante, dans son opéra **Salomé.**

La dénomination « Heckelphone » est internationale.

(1) Cf. E. BORREL : **L'interprétation de la musique française,** Alcan, Paris, 1934 (existe en « reprint »).

(2) Cf. Note thèse (en préparation) : **Musiciens franc-maçons à la Cour de Versailles et à Paris, sous l'Ancien Régime.**

(3) J.J. ROUSSEAU : **Dictionnaire de Musique,** 1767, article « Copiste ».

(4) Cf. bibliographie, article précédent.

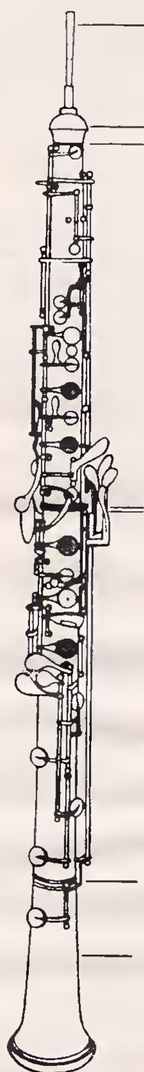
(5) Cf. E.M. Février 1975, n° 216, page 16.

(6) Cf. bibliographie générale, E.M., n° 203, Décembre 1973.

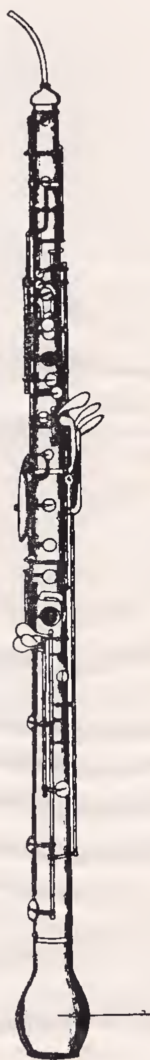
(7) Des exemplaires anciens de cet instrument affectent, quoique en bois, une forme rappelant le moderne saxophone.

***

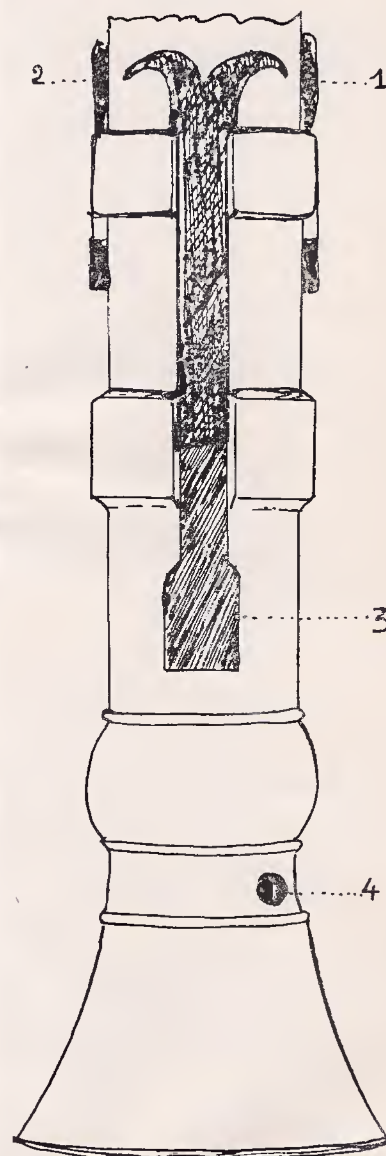
Note : il convient d'ajouter à la bibliographie déjà donnée (E. M. Octobre 1976) l'ouvrage suivant : Philip BATE : **The oboe, an outline of is history and development,** Ernest Benn, Londres, 1956.



Hautbois moderne



Cor anglais moderne



Dessin n° 1
1 - Clef de mi bémol pour gaucher
2 - Clef de mi bémol pour droitier
3 - Clef d'ut grave
4 - Trou que l'instrumentiste ne peut boucher. La colonne d'air vibrante s'arrête à ce trou dans sa plus grande longueur. L'effet néfaste du pavillon, purement décoratif, au contraire des instruments modernes se trouve donc ici annulé.

N.B. : Les échelles ne sont pas respectées. Le cor anglais est environ moitié plus grand que le hautbois (respectivement 64,5 cm pour celui-ci et 95,7 pour celui-là).

Daniel MILAN

Utilisation de nouveaux moyens pédagogiques en éducation musicale spécialisée (*)

Vouloir parler d'audiovisuel dans l'enseignement de la musique peut paraître pure hérésie. Cet art n'est-il pas l'audiovisuel par excellence ? Qu'est-ce qu'un récital ? Pourtant !

Des travaux importants et qu'il n'est pas question de négliger, ont été faits par Maurice Martenot en France, Edgar Willes en Suisse, Zoltan Kodaly et Bela Bartok en Hongrie, Carl Orff en Allemagne, etc. Mais, à chaque fois, la méthode fondamentale a été remise en cause. Il n'est pas question ici de faire le jugement de telle ou telle méthode, mais de venir au secours de la méthode dite « traditionnelle », encore employée dans la plupart des établissements français.

Qu'en est-il de cette tradition ? Elle est solide, a fait ses preuves, mais elle est restée très conservatrice, et nous avons là un illogisme : une méthode sûre, des résultats certains, mais aucune adaptation aux méthodes modernes d'éducation dans la majorité des cas. Un cours de solfège en 1977 est celui qu'ont connu nos parents — un piano — un métronome — des manuels datant eux aussi bien souvent du début du siècle) et le professeur « débitant » son cours si bien rôdé (et pour cause).

Les moyens modernes sont pourtant là : nombreux, accessibles pour la plupart des établissements. Il ne faut pas s'étonner si les enfants ont « du mal à digérer » cette discipline apparemment sans intérêt, habitués qu'ils sont à la télévision, au cinéma, possédant leur magnétophone à cassettes, ou leur tourne-disques et bien souvent leurs disques. Comment les intéresser avec un tableau noir et un vieux métronome essouflé ?

Souhaitons que ces quelques lignes fassent réfléchir sur ce sujet afin de ne plus entendre cette réflexion tant de fois répétée dans les couloirs de nos conservatoires ou écoles de musique : l'instrument ? c'est bien, mais le solfège.

MOYENS MATERIELS

Parmi les appareils les plus couramment employés : la platine tourne-disques ou électrophones, et le projecteur de diapositives. Tous deux ne sont pourtant pas les mieux adaptés ; l'électrophone utilise un support très fragile : le disque. Dans la plupart des établissements on trouve des appareils au bras lourd, bien des cellules équipées de saphirs ou diamants douteux, qui font office de véritable « soc de charrue » dans les sillons du disques. Tous les établissements ne sont pas encore pourvus de platines équipée d'une bonne cellule, d'un diamant en bon état et d'un bras léger...

Constatation : Le disque aurait avantage à être systématiquement « repiqué » sur bande magnétique ou cassette dès son achat. La cassette (ou la bande) nettement moins fragile, peut être ventilée auprès de plusieurs classes, simultanément, grâce à des copies multiples, et le classement (archivage) est plus aisé, semble-t-il.

I. — QUANT AU PROJECTEUR DE DIAPOSITIVES ?

Si ce support-image excelle, de par son prix de revient et sa vulgarisation, dans l'illustration d'un cours, elle se montre bien inférieure à la rétroprojection pour plusieurs raisons :

a) La diapo ne peut être projetée en salle claire dans de bonnes conditions ;

b) il n'est pas possible d'intervenir graphiquement sur le document projeté ;

c) l'image projetée est unique et ne permet pas la superposition de documents (sauf les équipements « fondu-enchaîné » mais qui n'équipe pas la majorité de nos salles de cours).

Pour les enseignants ne disposant pas de l'ensemble rétroprojecteur et accessoires, la diapo peut néanmoins leur venir en aide dans l'enseignement et la pratique du déchiffrage instrumental ou vocal.

Les textes sont photographiés :

a) soit sur film positif direct (genre diadirect vendu développement compris) ;

b) soit sur film négatif à fort constraste (orwo NP 15, Kodak Panatomic X, etc.) et la diapo positive est obtenue « par contact » sur film Kodalith ortho (ou FNT 53 p Lumière) (* 1) (6).

Certains avantages sont néanmoins existants :

1) Les élèves découvrent le texte ensemble (ceci est important dans une classe comprenant les instrumentistes de disciplines différentes : des violonistes se familiariseront avec le graphisme d'une partition de guitare ou de percussion, bien différent de celui qu'ils emploient) ;

2) Le prix de revient du support et de l'équipement est relativement faible ;

3) Il existe la possibilité, pour le professeur, de « programmer en cours » dans le panier de son projecteur de diapos : lecture rapide de notes éventuellement en clés différentes, lectures rythmiques ou rythmes frappés, déchiffrage instrumental ou vocal, travail d'ensemble (flûtes à bec par exemple) ; lui supprimant ainsi toute perte de temps, écriture et effacement, trajet piano-bureau-tableau. Il dispose alors d'un cours varié et de la possibilité d'un rythme de travail soutenu ;

(*) Voir nos numéros 234 et 237, janvier et avril 1977.

4) Possibilité de créer une diathèque au sein de l'établissement : les élèves viennent choisir un travail individuel précis, qu'ils pourront ensuite réaliser avec l'aide d'un ensemble de projection sur verre dépoli (encore appelé « plein-jour ») mis à leur disposition. Ce genre d'équipement ne peut malheureusement suffire pour toute une classe, étant donné les petites dimensions du dépoli.

Conseils pour l'achat d'un équipement.

Il est souhaitable d'acquérir un projecteur puissant (250 W) et une surface de projection au rendement optimum (surface métallisée) afin d'obtenir la projection la plus lumineuse possible et l'obscurcissement minimum de la salle de cours.

Il est souhaitable de choisir également un projecteur muni d'une prise synchro-magnétophone permettant de réaliser dans l'avenir des montages complets) mais aussi de l'équiper d'un câble de télécommande. Le professeur pourra alors commander le passage d'une vue à l'autre sans aucun déplacement (à condition que l'appareil soit autofocus, c'est-à-dire équipé d'une mise au point automatique de la netteté). (6).

II. — LA RETROPROJECTION.

C'est à mon sens l'appareil le plus complet qui ait été créé depuis le début du siècle au service de la pédagogie. Celui-ci est pourtant fort simple en lui-même :

a) Un éclairage puissant et même surpuissant pour les grandes salles (500 à 2.000 W.) ;

b) Une surface lumineuse et de travail de grande dimension (25 x 25 cm jusqu'à 30 x 30 cm) ceci grâce à la mise au point de lentilles de Fresnel de grand modèle ;

c) Un système optique renvoyant l'image sur la surface de projection ;

SCHEMA

Le rétroprojecteur est donc, si l'on veut, un superprojecteur de diapositives de grandes dimensions, à cette différence que celui-ci, disposant d'un puissant éclairage, PERMET LE TRAVAIL EN SALLE CLAIRE.

A - *MOYENS DE PRODUCTION DES DOCUMENTS DESTINES A LA RETROPROJECTION*

a) Manuscrits : à l'aide de feutres délébiles à l'eau ou à l'alcool ;

b) Manuellement : à l'aide de ces feutres, de lettres adhésives (genre Letraset), de surfaces auto-adhésives colorées, de rubans adhésifs de tailles et couleurs multiples, etc. (2) ;

c) Par thermocopie : le document original est passé avec le transparent approprié dans un thermocopieur. On obtient le transparent prêt à l'emploi, telle une photocopie, en quelques secondes ;

d) Par diazocopie : l'original passe avec le transparent approprié dans une machine à insoler aux rayons U.V., puis celui-ci est développé aux vapeurs d'ammoniaque ;

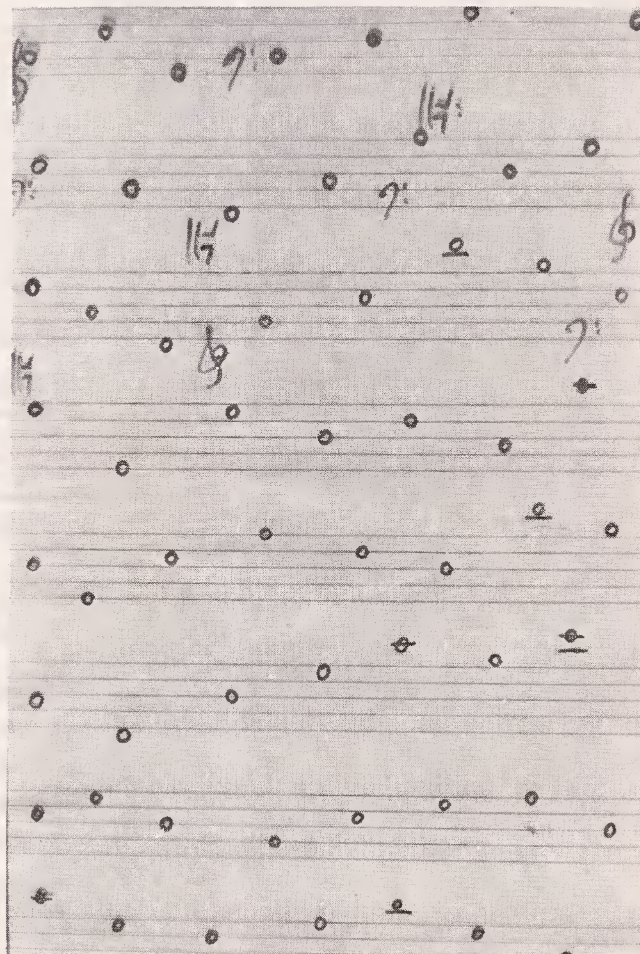
e) Par procédé photographique : à partir d'un négatif agrandi sur papier Kodalith ortho type III (voir chapitre diapositives).

B - *APPLICATIONS EN ENSEIGNEMENT MUSICAL*

I - Entraînement à la lecture courante et rapide des notes : clé unique ou à changements de clés :

a) Clé unique : utiliser un transparent manuscrit ou réalisé manuellement grâce aux caractères Letraset musique (réf. 4217) ;

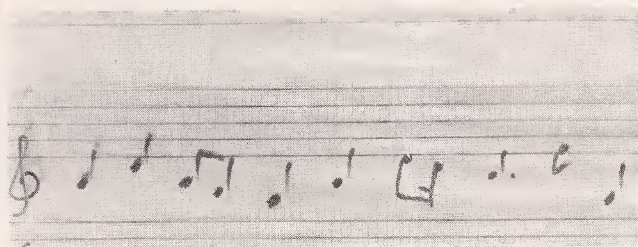
b) Changements de clés : utiliser le même transparent mais préparer les changements de clés sur le rouleau d'acétate du rétroprojecteur.



En prenant la précaution de monter les transparents sur un cadre carton étant maintenu en place grâce à des ergots existant en général sur tous types de rétroprojecteurs, le professeur peut alors préparer plusieurs ensembles de changement de clés sur le rouleau d'acétate, et tout en conservant le même texte de départ, obtenir une infinité d'exercices différents.

II - Réalisation de textes divers :

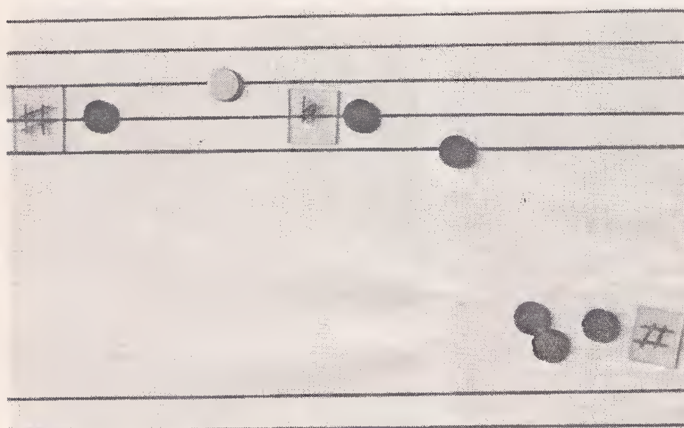
— Mettre en place un transparent sur lequel des portées ont été tracées (de préférence monté sur cadre carton afin qu'il reste maintenu sur la surface de travail du rétroprojecteur) ou un transparent comportant des portées toutes faites (Schwan stabilo réf. 7287, Folex réf. 14404).



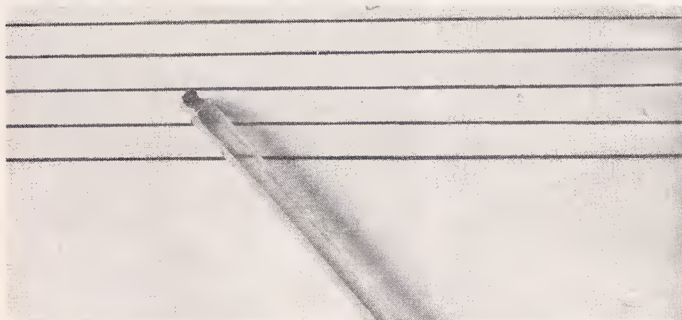
— Le texte sera réalisé sur le rouleau d'acétate.

III - Utilisation d'une trame à portées larges permettant :

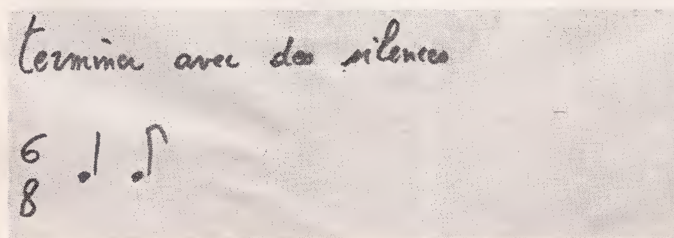
a) la manipulation de jetons et d'altérations mobiles pour le travail vocal et instrumental (cordes, par exemple) de courtes suites mélodiques mouvantes.

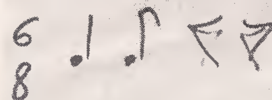


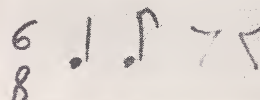
b) ou d'une règle munie d'une boule à son extrémité visant le même travail. Mais la note n'est pas visualisée à l'avance, il y a donc nécessité de réflexe rapide d'identification du nom de la note et de son emplacement dans l'échelle sonore.



IV - Utilisation simultanée de feutres délébiles à l'eau ou à l'alcool.



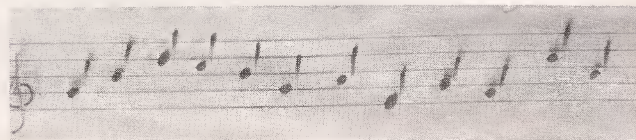




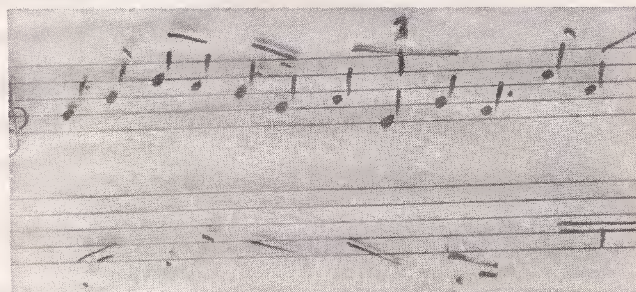


V - Modification instantanée d'un texte donné :

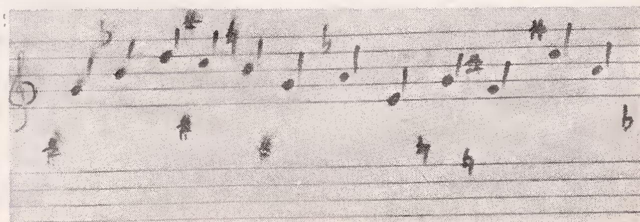
a) Texte réalisé sur acétate libre ;



b) Préparation d'un (ou plusieurs) ensemble rythmique sur le rouleau d'acétate ;

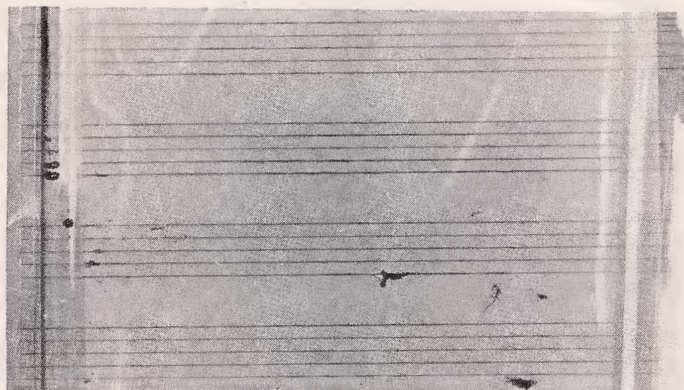


c) Préparation d'un (ou plusieurs) ensemble d'altérations.



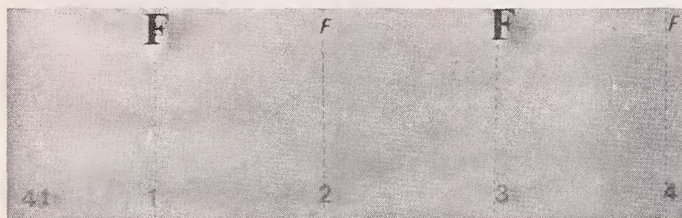
Le professeur peut alors passer du texte seul à une lecture rythmique, puis à un travail mélodique et d'intonation, pratiquement SANS PERTE DE TEMPS.

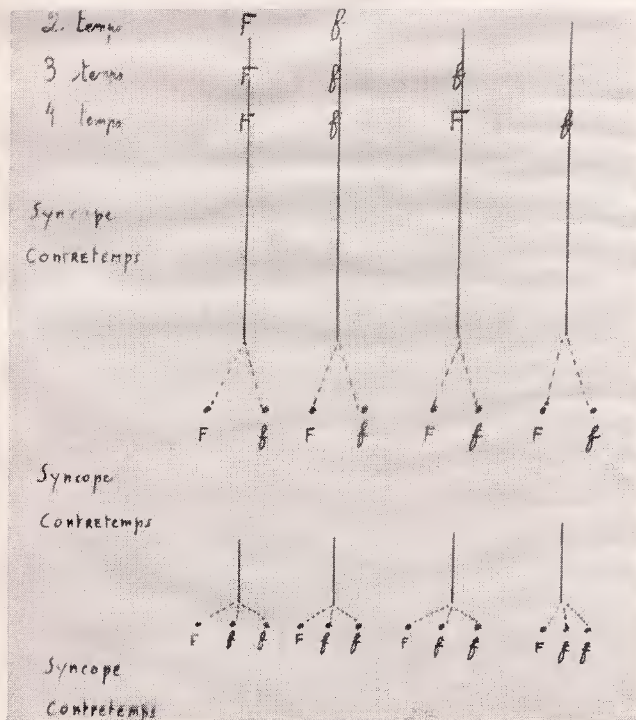
Il y a également la possibilité de préparer un travail équivalent à partir d'un ensemble de transparents multiples qui seront rabattus à volonté.

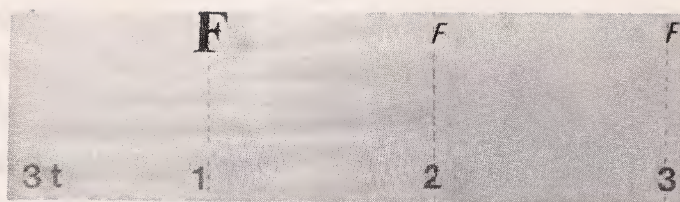


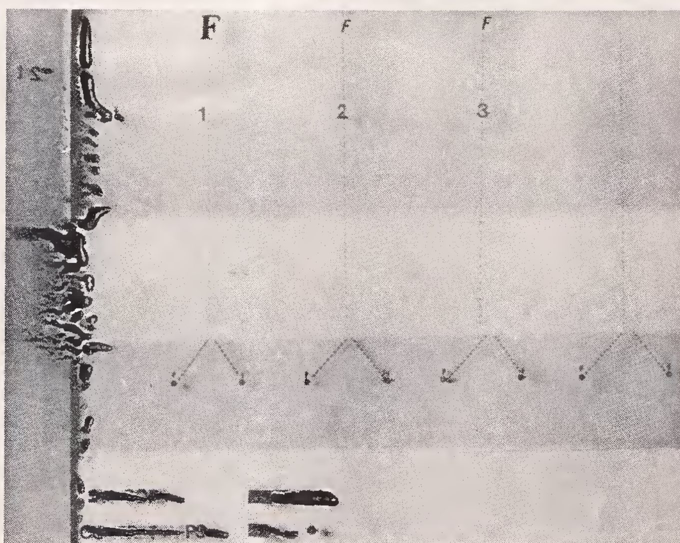
VI - L'utilisation optimale des possibilités semble atteinte avec la réalisation de tableaux, schémas, alliant les teintes diversees et des superpositions plus ou moins complexes de transparents.

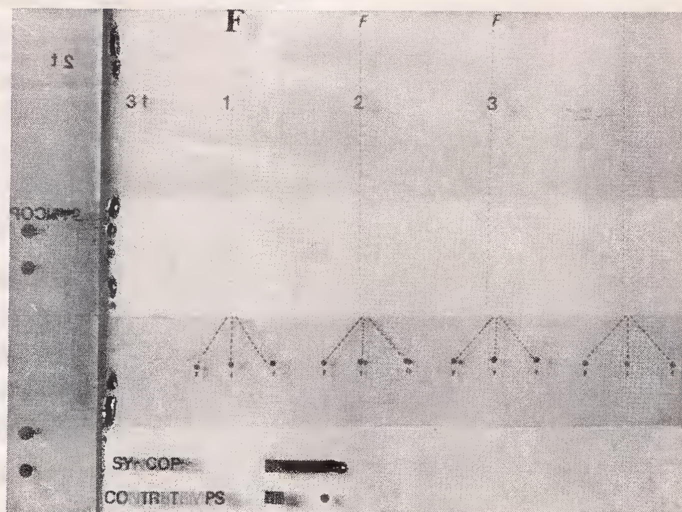
Exemples de transparents multiples : explication des syncopes et contretemps.

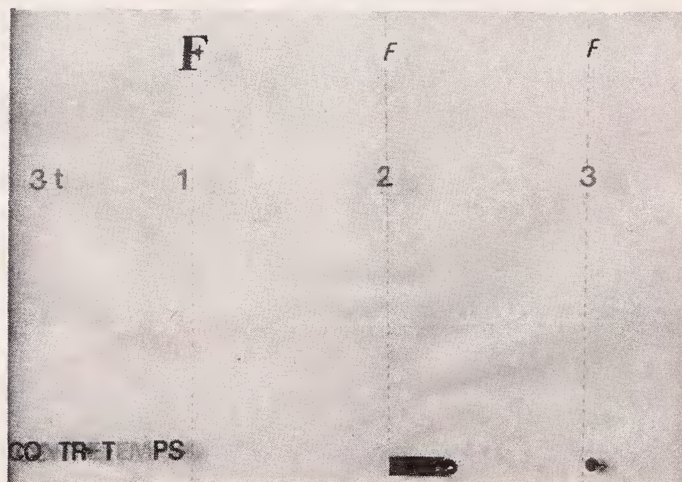




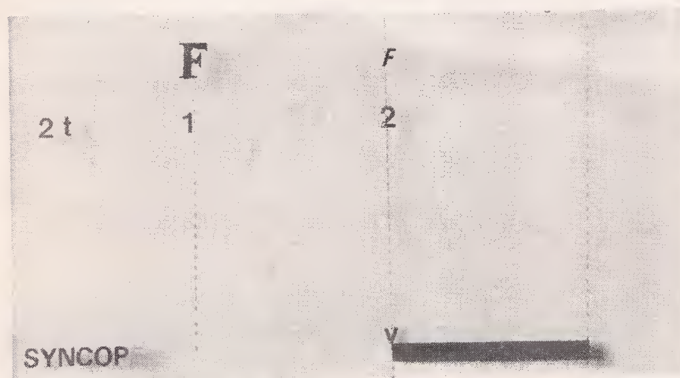




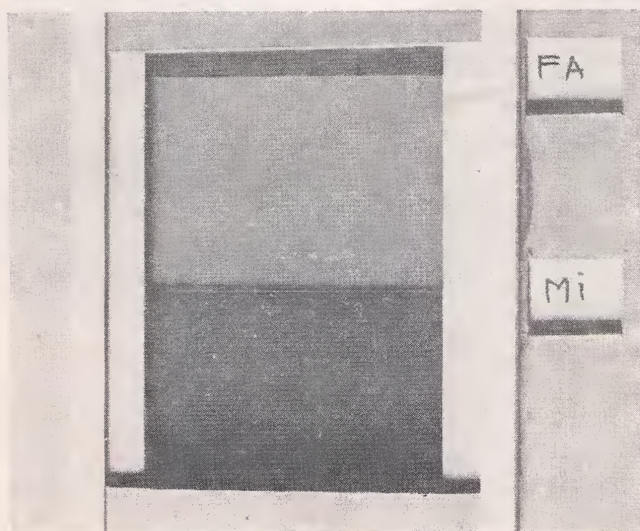




VII - Possibilité de continuer le travail précédent sur les syncopes et contretemps, par un schéma global de travail, thermocopié au préalable sur un acétate servant à la fois de stencil à alcool au verso. Les tirages seront effectués, distribués aux élèves qui pourront compléter, en même temps et sur le même graphisme que le professeur, le travail effectué en direct sur le rétroprojecteur.



VIII - Des montages mobiles pourront être réalisés afin de visualiser un mouvement dans l'échelle musicale (ici la modification d'un son par un dièse ou un bémol.

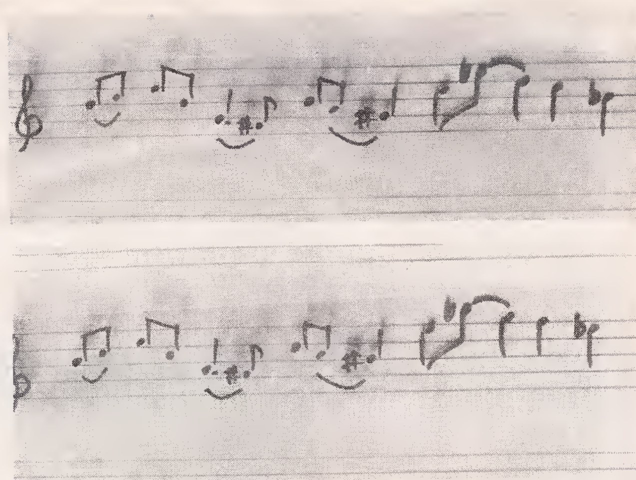


IX - Explication de la transposition :

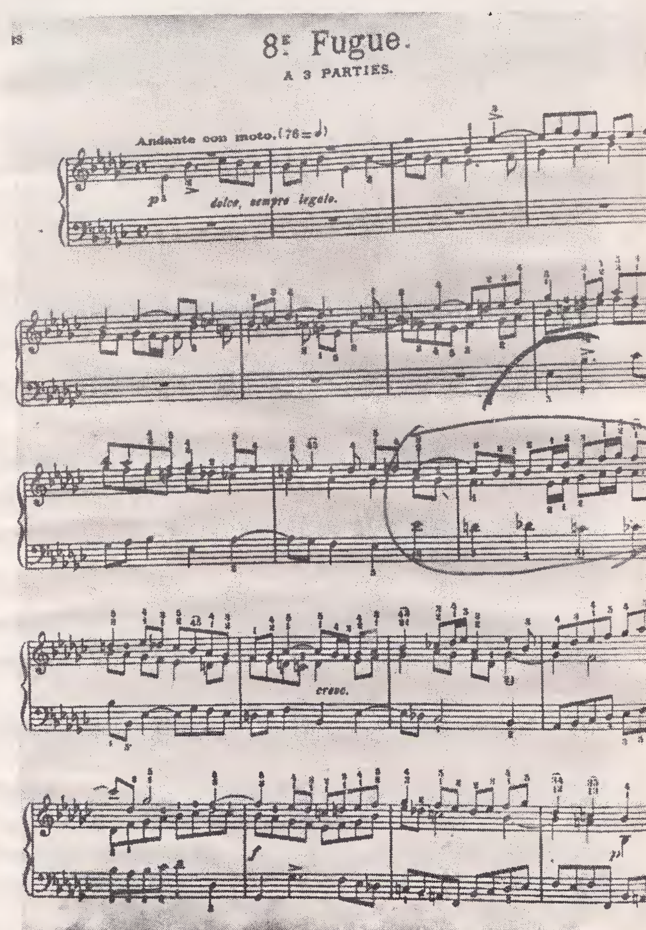
a) Mise en place d'une trame de portées sous le rouleau d'acétate ;

b) Réalisation du texte sur le rouleau d'acétate ;

c) Indication de l'emplacement des demi-tons.



d) L'ensemble de la notation peut alors être manipulé sur la portée et aider à comprendre la nécessité d'avoir à effectuer la modification des altérations.

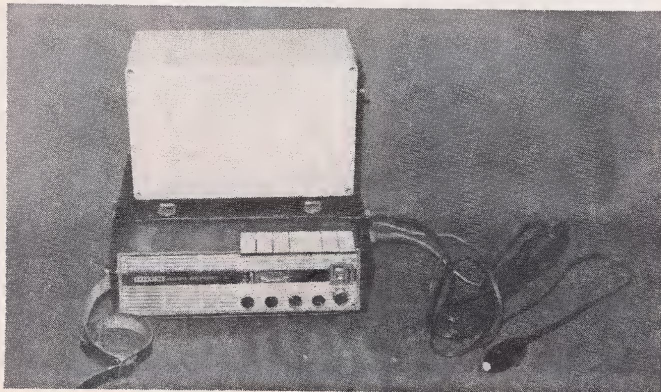


— SEULE, LA RETROPROJECTION PERMET CE TRAVAIL.

X - Travail en analyse musicale :

a) Le texte de l'œuvre est posé sur le rouleau d'acétate (ici, le transparent a été obtenu par le procédé photographique) ;

b) Le professeur peut alors intervenir grâce aux feutres de diverses teintes, sur le rouleau d'acétate et présenter une analyse thématique, harmonique ou exemple d'orchestration, TOUT EN CONSERVANT LE DOCUMENT D'ORIGINE INTACT POUR UN PROCHAIN COURS.



Nous venons de voir quelques aspects de l'utilisation du rétroprojecteur au cours de solfège. Cette liste n'est absolument pas limitative, mais laissée à l'imagination de chacun qui pourra la compléter.

Le lecteur trouvera à la fin de ce texte une liste d'ouvrages et d'adresses utiles pour tout savoir sur la rétroprojection.

III - *LE MAGNETOPHONE*

Il y a lieu de distinguer l'emploi de ce précieux auxiliaire :

a) en cours de solfège,

b) en cours instrumental.

A - Utilisation en cours de solfège.

En dehors du contrôle par audition comparée, toujours possible, mais que nous ne développerons pas ici étant donné l'extrême facilité du travail (c'est peut-être pourquoi celui-ci n'est pas plus fréquemment utilisé...), nous présenterons l'emploi du magnétophone en dictée musicale.

Lors d'une dictée, le professeur ne peut être à la fois auprès de ses élèves et du piano, ce qui l'oblige à abandonner ces premiers ou à un mouvement perpétuel entre eux et le piano.

Le magnétophone viendra alors au secours de ce malheureux enseignant ne pouvant être partout à la fois. La dictée sera enregistrée au préalable et « débitée » automatiquement pendant le cours, laissant tout loisir au professeur de s'occuper de cet élève mélangeant l'écriture du soupir ou du demi-soupir.

Toutefois, ce procédé présente deux inconvénients :

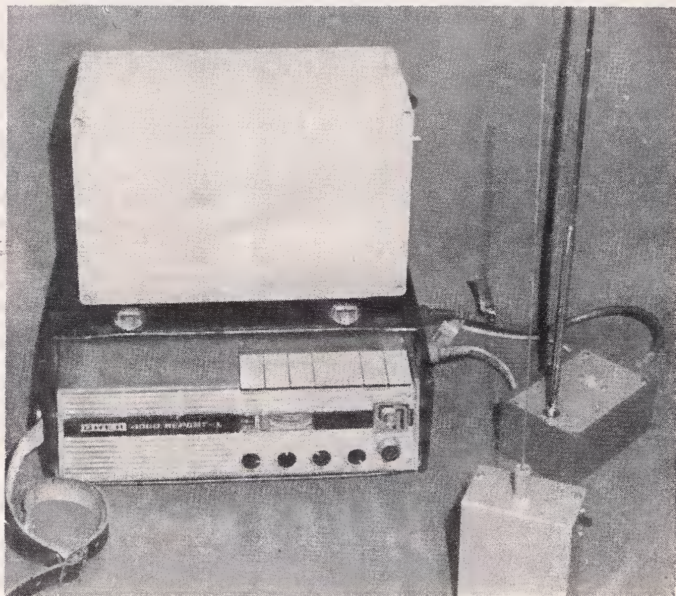
1° Le temps consacré à l'enregistrement préalable est celui de la lecture en cours ;

2° L'espace laissé entre la lecture de chaque fragment est fixe. Tant pis pour l'explication amputée par la lecture du fragment suivant.

Il est facile de remédier à cela en ayant soin de choisir à l'achat un appareil muni d'une prise de télécommande. Un câble de longueur voulue permettra la mise en marche ou l'arrêt de l'appareil : les deux inconvénients disparaissent :

1° L'espace entre la lecture de chaque fragment à l'enregistrement peut être très court (de l'ordre de deux secondes), réduisant ainsi considérablement le temps de préparation d'une bande ;

2° Le professeur reste maître de sa dictée et peut commander la lecture suivante à volonté.



Mais un problème subsiste : le câble ! Ce câble qui va se coincer dans les pattes de tables, dans lequel les élèves vont trébucher, ce câble faisant un nœud autour du bras de tel élève, ce câble, ce câble créateur de tant de situations burlesques peu souhaitables dans le déroulement d'un cours.

Là aussi une solution possible : le remplacer par une télécommande radio que pourra réaliser sans difficulté tout radio-électricien tant soit peu bricoleur.

Plus d'obstacles donc à ce que la dictée musicale se déroule normalement, le professeur étant à la place qu'il doit occuper : au sein de la classe, prêt à aider ses élèves.

Quelques conseils :

Avoir soin de choisir un magnétophone :

— d'excellente qualité d'enregistrement ;

— muni d'un amplificateur de puissance suffisante (ou de brancher sur un amplificateur extérieur, ce qui est fait ici) ;

— muni d'une prise télécommande (voir plus haut) ;

— se méfier de la compatibilité entre deux appareils, si l'enregistrement est effectué chez soi, et la lecture pendant le cours sur un autre magnétophone (nombre de pistes notamment) (* 3).

B - Utilité en classe instrumentale.

Il est certain que les élèves abordant les instruments à l'émission sonore facile et évidente (le piano étant le meilleur exemple) finissent rapidement par avoir tellement confiance en leur instrument qu'ils n'écoutent plus ce qu'ils jouent. Ce qui explique que les élèves ayant les moins bons résultats en dictée musicale soient justement les plus favorisés : les pianistes Un petit test est à faire : enregistrer dans une classe quelques élèves, chacun sur une bande magnétique différente pour plus de facilité. Mélanger les bandes et demander à chaque élève d'identifier son exécution : les résultats sont surprenants.

Le contrôle de l'exécution au magnétophone apporte une valeur importante : le développement (ou la naissance) d'une autocritique certaine et intransigeante. N'est-ce pas ainsi que l'on forme les futurs discophiles et clients de nos salles de concert ?

CONSEIL

Il est bon de posséder un magnétophone comportant plusieurs vitesses. Lors d'une écoute-critique, l'audition à la vitesse inférieure permet bien souvent de déceler des « failles » difficiles à entendre en vitesse normale (tout comme le ralenti en cinéma ou vidéo) : mauvaise synchronisation des deux mains d'un pianiste, irrégularité dans un trait, effet de glissando involontaire au violon ou pour un chanteur, etc.

Et pourtant...

Combien d'établissements d'enseignement musical disposent d'un « parc magnétophones » suffisant pour couvrir de tels besoins ?

Création et utilisation d'une magnétothèque

Nous avons souligné la possibilité de prêt de diapositives (ou même de microfilms ou de microcartes) aux élèves. Pourquoi ne pas aller plus loin et prévoir également des cassettes magnétiques de dictées musicales ?

IV - *L'ENSEMBLE VIDEO-MAGNETOSCOPE*

Nous touchons là le haut de la gamme dans le matériel audiovisuel. L'ensemble caméra (s) - vidéo-magnétoscopes - monitoring (récepteur de contrôle) - accessoires représente un lourd investissement qui ne peut être rentabilisé que par des productions de programmes ou par une utilisation intensive du matériel dans plusieurs classes de l'établissement.

La vidéo trouve sa pleine justification dans les classes plus spécialisées de l'art musical telles que danse, art dramatique et lyrique, hors de notre propos ici.

A - UTILISATION EN CLASSE DE SOLFEGE

L'emploi d'un ensemble vidéo ne semble pas trouver sa justification dans cette discipline, sauf pour la production de programmes destinés à un ou plusieurs établissements d'enseignement musical.

1° Pour la production : nécessité d'un matériel lourd : régie vidéo, magnétoscope 1/2 ou 3/4 de pouce studio, deux caméras au minimum.

2° Pour la diffusion : nécessité d'un matériel léger et multiple — un par classe si possible — caméras et magnétoscopes portables, monitoring.

A ce niveau, la réalisation pratique d'un programme vidéo est faite par une équipe de techniciens selon un schéma pédagogique tracé par le ou les professeurs concernés. Des copies leur serviront de base pour « construire » leurs cours.

Cela impose un matériel coûteux, un personnel qualifié : techniciens pour la réalisation et la maintenance. Mais peut-être faut-il laisser « mûrir » cette idée de technique moderne encore peu répandue malgré un marché en pleine expansion.



Séance d'enregistrement et de contrôle lors d'un cours de piano

B - UTILISATION EN CLASSE INSTRUMENTALE

Un matériel plus restreint suffit puisqu'il n'y a ni production de programmes à proprement parler, ni copie, ni archivage de bandes.

a) Petits cours : L'intérêt est certain. Nous avons vu (§ Magnétophone - utilisation en classe instrumentale) que l'élève, en classe de piano notamment, ne sait pas écouter ce qu'il joue, en raison peut-être du type d'enseignement reçu. Examinons les difficultés rencontrées par un pianiste débutant pour obtenir une bonne position sur le clavier :

le poignet, le petit doigt, le pouce, le coude, le 4e doigt qui n'est pas arrondi, la main trop plate, etc. L'enfant ne peut penser à tout. On peut concevoir une aide pour ce « malheureux ». La vidéo lui permet de voir presque instantanément la mauvaise réalisation d'un passage de pouce, la mauvaise tenue de l'archet... Une nouvelle prise de vue comparée à la première met en évidence la progression faite et amène la prise de conscience de l'erreur à surveiller et à ne plus faire.

Les erreurs peuvent être examinées séparément, d'où une progression et une rectification plus efficaces dans les classes où la tenue de l'instrument est primordiale.

b) Grands cours : La vidéo devient alors une aide aussi précieuse que pour les classes de scène. Tout comme l'enregistrement magnétique du son, la vidéo permet le passage au ralenti, la décomposition d'un mouvement ou l'arrêt sur une image précise, ce qui facilite l'étude de la difficulté rencontrée par l'élève pour l'exécution de tel ou tel trait de l'exercice.

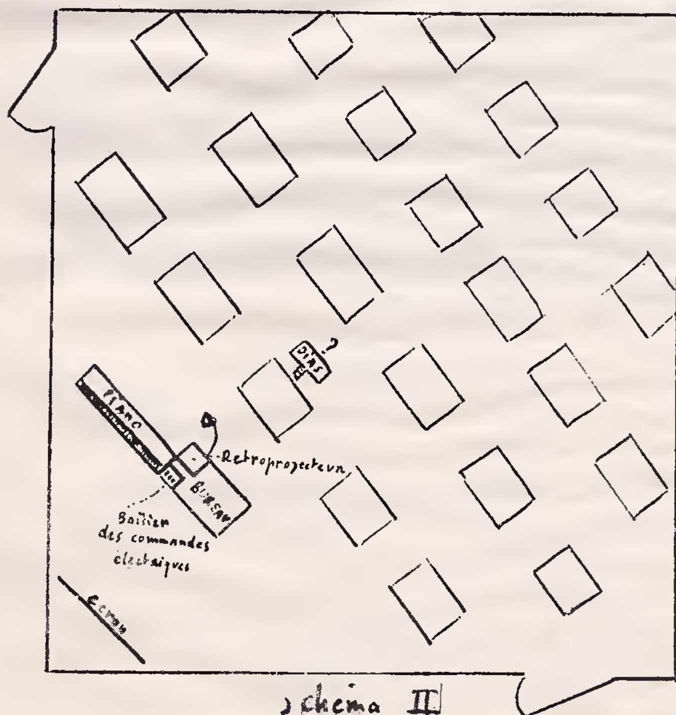
V - AMENAGEMENT D'UNE SALLE D'AUDIO-VISUEL (5)

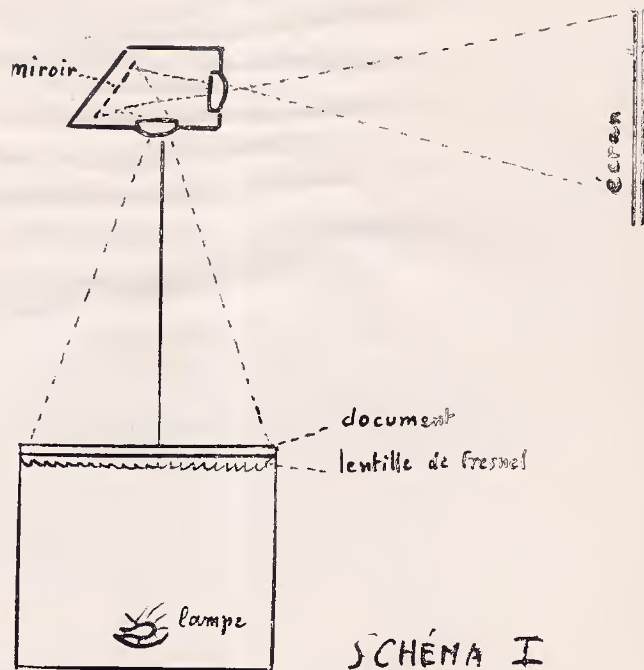
1° Prévoir un écran dans l'angle de la pièce, en hauteur et en biais, supprimant la déformation en trapèze (ou effet Keyston). Aucun élève n'aura son champ visuel barré par le piano.

2° Il est préférable que l'ensemble des appareils soit installé à demeure, évitant les risques d'erreurs, les pertes de temps.

3° Il est conseillé de grouper à portée de la main lès appareils ainsi que les commandes électriques, afin d'éliminer tout déplacement du professeur.

Exemple d'aménagement d'une salle





REVONS

Rêvons d'un établissement où les cours ont lieu dans des salles équipées de projecteur de diapositives, rétroprojecteur, magnétophone, magnétoscope, caméra et monitoring.

Rêvons d'un programme-vidé distribué dans chaque classe, servant de base au cours de solfège ou d'histoire de la musique.

Rêvons d'un cours instrumental entraîné à utiliser le magnétophone et la vidéo.

Rêvons d'un établissement où l'élève, à la fin de son cours d'instrument ou de solfège, peut s'adresser au bibliothécaire et emprunter des cassettes de dictées musicales ou des microcartes de déchiffrages instrumentaux.

Rêvons d'un jeune élève qui dispose d'un box équipé d'un lecteur de cassettes et d'un ensemble de lecture de microcartes, et travaille ainsi un quart d'heure de dictées, ou quatre lectures instrumentales en attendant son autobus.

Rêvons... Rêvons...

BIBLIOGRAPHIE

1) Exposition plutôt large, développement 4 mn dans le révélateur Kodalith, éclairage inactinique rouge.

2) Le rétroprojecteur, B. Planque, Presses de l'Ile-de-France.

The overhead projector, Alain Vincent, N.A.V.A.C., 33 Queen Ann Street, London (1970).

Le rétroprojecteur « Technique et utilisation », Michel Boyé, en vente chez l'auteur, 55, rue Rouget-de-l'Isle, 93500 Pantin.

Le rétroprojecteur, films 16 mm, son, optique, en prêt chez Bell & Howell, 32-34, rue Fernand-Pelloutier, 92110 Clichy. Tél. 270-94-80.

Le rétroprojecteur (le point sur), Sonovision, p. 48 à 51, n° 170, avril 1976.

Le rétroprojecteur, B. Planque, Sonovision, p. 33 à 39, n° 185, juillet 1976.

Audiovisuel et éducation musicale, D. Milan, Sonovision, p. 41 à 43, n° 189, décembre 1976.

Vente de rétroprojecteurs

BELL & HOWELL, voir ci-dessus.

LARA, Avenue d'Athis-Mons, 91420 Morangis. Tél. 909-34-22.

3 M, 135, boulevard Serurier, 75019 Paris. Tél. 202-80-80.

AGFA, 274-276, avenue Napoléon-Bonaparte, 92500 Rueil-Malmaison. Tél. 977-02-60.

T.A.V., 54, rue Petit, 75019 Paris. Tél. 203-20-40.

Accessoires pour la rétroprojection

AGFA, 3 M, LARA.

LARA, voir plus haut.

PIERRON, 57206 Sarreguemines. Tél. (87) 02-06-57.

FOLEX (transparents pour photocopieuses), 56, rue Jean-de-La-Fontaine, 78000 Versailles. Tél. 950-31-26.

RETROPHANE REGMA Sté La Cellophane, 110, boulevard Haussmann, B.P. 189-08, 75360 Paris Cédex 08. Tél. 387-31-67.

SYLEMNA ANDRIEU, B.P. 6, 80480 Saleux.

SCHWANN Stabilo, B.P. 133, 67028 Strasbourg Cédex. Tél. (88) 34-22-52.

LETRASET FRANCE, 13, rue Marceau, 93104 Montreuil (pellicule auto-adhésive colorflex, rubans adhésifs létraline).

3) Voir à ce sujet : l'Amateur de musique et la haute fidélité, Roland de Candé et Pierre Hémardinquez, chez Bang & Olufsen.

Mon magnétophone, Pierre Hémardinquer, Chiron éditeur.

Abécédaire humoristique pour les amateurs de l'enregistrement magnétique, BASF, Imaco S.A., 11, rue Jean-Nicot, 75007 Paris.

La bande magique, film, Imaco (voir plus haut).

Questions et réponses sur les bandes magnétiques BASF, chez Imaco.

4) Organismes organisant des stages vidéo (et autres).

CITE, 5, quai Aux-Fleurs, 75004 Paris. Tél. 033-80-25.

Centre audiovisuel de l'entreprise, 21, rue Clément-Marot, 75008 Paris. Tél. 359-98-71.

C.E.P. PARIS I, 1-3, rue du Départ, 75014 Paris. Tél. 326-27-56.

AFEPT, 16, avenue Félix-Faure, 33200 Bordeaux. Tél. 08-04-40.

CERA, 33, rue Landouzy, 51500 Reims. Tél. 88-18-69.

Centre audiovisuel multimedia, Esplanade des Victoires, 06300 Nice. Tél. 80-93-93.

Centre de formation des personnels communaux : prendre contact avec la délégation départementale.

Voir les directions régionales ou départementales de la Jeunesse et des Sports.

5) Voir le Rétroprojecteur, B. Planque.

Dossier BETEA, Installations audio-visuelles d'une salle de classe banalisée, étude n° 10/71, Ofrateme.

6) Accessoires diapositives (caches, classement, etc.).

GEPE, distribué par Techni cinéphot, 64 bis, bd Jean-Jaurès, 93404 Saint-Ouen. Tél. 076-61-19.

DANOU, 4, place Léon-Deubel, 75016 Paris.

PANODIA, 28450 Sancheville. Tél. (37) 98-39-32.

Calendrier de l'année scolaire 1977-1978

La rentrée des personnels enseignants et celle des élèves dans les écoles maternelles et élémentaires ainsi que dans les collèges et les lycées sont fixées respectivement au mercredi 14 septembre 1977 au matin et au jeudi 15 septembre 1977 au matin.

1. **Vacances de la Toussaint :** du samedi 29 octobre 1977 après la classe au jeudi 3 novembre 1977 au matin.

2. Les classes vaqueront le samedi 12 novembre 1977.

3. **Vacances de Noël :** du jeudi 22 décembre 1977 inclus au jeudi 5 janvier 1978 au matin.

4. **Vacances de février. Zone A :** du samedi 11 février 1978 après la classe au lundi 20 février 1978 au matin.

Zone B : du samedi 18 février 1978 après la classe au lundi 27 février 1978 au matin.

Zone C : du samedi 25 février 1978 après la classe au lundi 6 mars 1978 au matin.

5. **Vacances de printemps. Zone A et Zone B :** du samedi 1er avril 1978 après la classe au lundi 17 avril 1978 au matin.

Zone C : du samedi 8 avril 1978 après la classe au lundi 24 avril 1978 au matin.

6. **Vacances d'été :** du samedi 1er juillet 1978 inclus au vendredi 15 septembre 1978 au matin.

Art. 4. — La zone A comprend les académies suivantes : Aix-Marseille, Amiens, Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Corse, Lille, Lyon, Nancy-Metz, Nice, Orléans-Tours, Rennes, Rouen, Toulouse.

La zone B comprend les académies suivantes : Besançon, Dijon, Grenoble, Limoges, Montpellier, Nantes, Poitiers, Reims, Strasbourg.

La zone C comprend les académies suivantes Antilles-Guyane, Créteil, Paris, Versailles.

Art. 5. — Afin de répondre à des nécessités locales et sur la demande motivée du maire, l'inspecteur d'académie, directeur des services départementaux de l'Education, accordera aux écoles, collèges et lycées de la commune une journée supplémentaire de vacances au cours de l'année scolaire.

Les quatre demi-journées de vacances mobiles instituées depuis l'année scolaire 1971-1972 et reconduites par l'article 5 de l'arrêté du 6 mai 1976 susvisé sont supprimées.

Arrêté du 28 mars 1977 J.O. du 1er avril 1977. B.O. n° 13 avril 1977.

COMMUNIQUES

Plusieurs textes urgents en cette fin d'année nous obligent à remettre aux prochains numéros de 1977-78 la fin de l'étude de M. Guiomar, dont l'ampleur dépasserait les possibilités de celui-ci. De plus, P. Boulez et P. Chéreau envisageant de nombreuses modifications de la réalisation de la **Tétralogie** en cette saison de Bayreuth 1977 (pour atteindre même une réalisation « idéale » en 1978), l'auteur a préféré entendre et voir cette nouvelle version, avant de conclure, l'actualité lyrique de ces réalisateurs n'étant pas près de s'éloigner, puisque M. Rolf Liebermann vient de leur confier (pour 1979) une nouvelle réalisation de **Lulu** d'Alban Berg...

THEME DU CONGRES NATIONAL DES ASSOCIATIONS DE DEFENSE D'ART LYRIQUE EN FRANCE

Par un heureux effort de décentralisation (une fois n'est pas coutume !), le Congrès national des Associations de défense d'art lyrique en France a tenu ses assises à Nice, du 1er au 3 avril. Il était placé sous le patronage de M. René Haby, ministre de l'Education et de M. Jacques Médecin, secrétaire d'Etat au Tourisme et maire de Nice.

Mais alors que le premier congrès de ces associations s'était tenu voici deux ans à Paris, pourquoi avoir choisi Nice ? Répondre à cette question, c'est déjà dire quelque chose de l'intérêt et des objectifs d'une telle assemblée.

L'OPERA DE NICE, L'OPERA A NICE

Dès 1775, sur l'emplacement de l'Opéra actuel, s'élevait déjà un théâtre de bois, le « Théâtre Macarani », successivement appelé, après sa rénovation, « Théâtre Royal » puis « Théâtre de la Montagne » ; devenu municipal en 1826, il fut rebâti dans le style du San Carlo de Naples.

Quelques dates feront rêver :

12 septembre 1860 : Napoléon III ouvre le bal... C'est Johann Strauss qui dirige l'orchestre !

1881 : création en France de **Lohengrin.**

1891 : Tamagno chante pour la création en France d'**Othello.**

1895 : également, première représentation française d'**Eugène Onéguine,** et, de même, **La Vie brève** — un an avant sa création à Madrid — et la **Manon Lescaut** de Puccini, en présence du compositeur.

Comme tout Opéra qui se respecte, celui de Nice s'est offert le luxe de son incendie : c'était en 1881, après une représentation de **Lucie de Lammermoor** : Charles Garnier apporta ses conseils à la reconstruction.

A Nice, Berlioz a composé son **Roi Lear ;** Meyerbeer, au moins un acte de **L'Africaine ;** Massenet y a achevé son **Jongleur de Notre-Dame,** et chacune des rues étroites du vieux Nice est hanté de « l'esprit » de Paganini, fuyant devant la menace d'être jeté dans le Paillon, comme hérétique et sorcier...

Mais le présent est digne du passé... Depuis vingt-cinq ans, Ferdinand AYME préside aux destinées de cette scène lyrique sur laquelle ont été donnés, pour la saison 1976-77, vingt-deux spectacles, dont cinq opérettes, trois spectacles de ballets — avec la création d'une œuvre de Marcel Landowski, sous la direction du compositeur — et quinze opéras. Parmi ceux-ci, la création à Nice d'**Adrienne Lecouvreur** et la reprise de **Mefistofele** qui n'avait pas été donné depuis 1956.

Au pupitre que n'ont pas dédaigné les plus grands chefs, se trouve aujourd'hui, pour la plupart des représentations, Antonio de ALMEIDA. Il anime un orchestre et des chœurs dont on se plaît à signaler les progrès puisque c'est sans une défaillance qu'ont été surmontées les embûches de la belle partition de BOITO... Et, sur cette scène, qui a vu La Patti, Emma Calvé, Ninon Vallin, Chaliapine, Georges Thill, Del Monaco, Régine Crispin, Mado Robin, et tant d'autres, Ferdinand Aymé réussit le tour de force de rassembler Montserrat-Caballe et José Carreras, mais aussi de faire appel le plus possible à des chanteurs français, Mady Mesplé, Andrée Esposito, Gilbert Py, Ernest Blanc, et d'avoir constamment à sa disposition un groupe d'excellents éléments capables de donner la réplique aux grands rôles.

Côté salle : chaque spectacle, donné deux fois, voit presque toujours des salles combles et c'est à l'Opéra de Nice que la moyenne d'âge du public est la moins élevée de toute la Côte d'Azur. Ce public sait attendre la fin d'un acte pour manifester ses sentiments. Il a même su manifester son indignation et sa violente fureur contre la mise en scène que Pierre Médecin a cru devoir donner du **Mefistofele** de Boïto : on se serait cru au **Faust** de l'Opéra de Paris l'an dernier, ou même au Bayreuth livré à Patrice Chéreau. Tentative salutaire ; réaction spontanée et saine, qui témoignent de la vitalité de l'art lyrique à Nice.

S'il en était besoin, cette vitalité serait prouvée par l'action des **Amis de l'Opéra,** fondés à Nice voici cinq ans, parvenus cette année à 400 adhérents dont la moyenne d'âge est de 35 ans seulement ! Ce résultat est dû en grande partie au dynamisme de la présidente, Mme Saurel, qui porte la bonne parole... lyrique jusque dans les écoles et qui réussit à rassembler 150 à 200 mélomanes pour assister aux séances « d'initiation » dont elle fait précéder un certain nombre des spectacles donnés dans la saison.

PRESENCE DES ASSOCIATIONS DE DEFENSE DE L'ART LYRIQUE EN FRANCE

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que la France possède quarante Associations régionales de Défense de l'Art lyrique.

La Fédération du Sud-Est comprend pour sa part : Avignon, Alès, Draguignan, Lyon, Marseille, Montpellier, Nice, Nîmes et Toulon.

Les buts de ces Associations sont évidents : grouper les amis de l'art lyrique d'une même ville, d'une même région, faciliter la réservation de leurs places et leur donner l'occasion de se retrouver avant ou après un spectacle. Au-delà de cet intérêt en quelque sorte quotidien, faire connaître aux responsables leurs désirs et suggestions quant aux programmes d'une saison, au choix d'une distribution, à la cadence des représentations. Elevant encore leurs buts, les Associations suivent de près la vie de l'art lyrique en France, en soulignent les insuffisances, en dénoncent les dangers et les menaces...

C'est assez dire à quelles difficultés s'attaquent actuellement ces Associations tant en ce qui concerne les subventions des scènes lyriques, que l'art du chant, le déséquilibre, pour ne pas dire plus, entre les distributions françaises et étrangères, le renouvellement du public, la question des orchestres, des chœurs, des troupes de ballet, etc.

Tous ces problèmes apparaissaient fort clairement dans le questionnaire qu'avant le Congrès niçois, chaque participant avait reçu et qui comprenait les rubriques suivantes :

— Organisation locale de l'Association : nombre de membres, rapports avec la direction de l'Opéra et la municipalité, subventions, réduction de groupe.
— L'enseignement du chant dans les Conservatoires et avenir et possibilités de la carrière lyrique pour les jeunes.
— Formation de troupes sédentaires, de chorales, d'un corps de ballet et rapports avec les Conservatoires de Région.
— Situation de la critique lyrique : son recrutement, sa valeur.
— Influence du disque.
— Place du patrimoine français dans les programmes des opéras de province et dans les Festivals.
— Rôle de la télévision et de la radio.
— Problèmes de la mise en scène : « dépoussiérage » et « balayage » ou respect de l'œuvre et de la pensée du compositeur.
— Nécessité de rendre à Paris une seconde scène lyrique et de donner à la vie de l'art lyrique en province les moyens de diffusion et de rayonnement qu'elle mérite et qu'on ignore trop souvent.

CE QU'A ETE LE CONGRES DE NICE

Une séance de travail, une table ronde, une réunion de conclusions ont rassemblé un nombre important de congressistes venus de toute la France, ainsi qu'un bon nombre de critiques. La municipalité de Nice et la presse locale étaient représentées et ont participé aux débats.

L'accueil des congressistes a été suivi de la représentation du **Mefistofele** de Boïto ; la municipalité a offert une réception à la Villa Masséna et un grand dîner aux chandelles a clôturé la deuxième journée du Congrès.

Dès la première rencontre, un premier résultat est acquis : les responsables des vingt-trois associations représentées apportent au questionnaire des réponses précises, intelligentes et compétentes ; immédiatement, le contact s'établit et chacun, d'emblée, se connaît mieux. Chacun se sent uni, dans un même esprit désintéressé, par l'amour de la musique et un communicatif enthousiasme dans le travail en faveur de l'art lyrique. Dès l'émission en direct, sur les Antennes de FR 3, on peut deviner qu'un travail constructif va pouvoir être effectué.

Nous ne pouvons, dans le cadre de cette rubrique, pas plus citer les noms des plus illustres participants, chanteurs, critiques, directeurs de scène, que donner un compte rendu détaillé des débats. Contentons-nous donc de mettre en lumière quelques points essentiels.

Le recrutement des « voix » : Des « voix » existent en France ; ce sont les conditions de formation, de recrutement et de carrière qui sont à réviser. D'où la nécessité de développer l'initiation lyrique au niveau de l'école, de revoir les conditions d'enseignement du chant dans nos Conservatoires.

Une mauvaise hygiène de vie, un enseignement défaillant, la recherche des « honneurs » avant un « travail profond de formation » : voilà quelques-uns des principaux dangers. A la sortie des Conservatoires, une véritable « école d'opéra » devrait s'ouvrir aux jeunes lauréats qui pourraient faire leurs premières armes dans des troupes sédentaires, soigneusement encadrées et qui seraient également une pépinière dee choristes et de danseurs.

On dit et l'on répète qu'il n'y a plus de chanteurs valables en France et l'on fait appel, de plus en plus et uniquement, à des étrangers, surtout sur les scènes « nationales » (entendez, l'Opéra de Paris) et dans les « grands Festivals » (comprenez Aix, Orange et un ou deux autres). Mais pendant ce temps, l'étranger engage nos Vanzo, nos Gilbert Py, nos Mady Mesplé, nos Ernest Blanc, pour n'en citer que quelques-uns. Il y a un malentendu que seule une politique cohérente et impartiale pourrait permettre de résorber.

Les relations avec la presse : qu'il s'agisse de la presse écrite ou parlée, ces relations sont absolument déficientes et constituent une injustice flagrante à l'égard des scènes lyriques de province qui font du bon et solide travail. Ni dans les revues spécialisées, ni sur les ondes ou les écrans de télévision, ne sont évoquées les grandes réussites lyriques hors Paris, à de très rares exceptions près. Il arrive même qu'une certaine critique prenne un malin plaisir à déprécier ces « productions provinciales » (et l'on sent tout le mépris que recèle une telle expression !) Certes, l'Opéra de Paris est redevenu une scène lyrique de niveau international. Mais un Français s'y sent un peu... à l'étranger et l'on aimerait que « notre » Opéra retrouve « une âme » !

La vie d'un théâtre lyrique : sa « saison » doit être judicieusement composée, équilibrant et alternant les spectacles d'opéras, d'opérettes et de ballets, donnant une place raisonnable aux opéras français et réservant un nombre décent de soirées pour les œuvres du XXe siècle, la « reprise » des grands chefs-d'œuvre de notre temps, les créations.

Mais rien de tout cela ne peut se faire sans le renouvellement du public, et les congressistes reviennent à l'envi sur l'éducation musicale, la formation du goût, et l'importance d'aller chercher le public de l'avenir là où il se

trouve, c'est-à-dire dans les écoles, collèges et lycées, et dans les Conservatoires.

Une intéressante suggestion : Certes, chaque délégation va s'efforcer de mettre en œuvre le résultat de ce congrès et dans deux ans on se retrouvera. Mais on retient également une suggestion faite par l'un des congressistes : la création d'une sorte de « Foire Lyrique », un peu à l'imitation de la « Foire internationale du Livre ». Et pourquoi pas, comme celle-ci... à Nice ?

Tout ce qui a trait à l'art lyrique serait rapproché. Non seulement on rapprocherait un certain nombre de spectacles sur une quinzaine, de juin ou de septembre par exemple, mais encore, on organiserait une vaste exposition : écrits sur la musique lyrique, exposition de maquettes de décors et de costumes, stands de livres et de disques dédicacés par les auteurs ou les interprètes. D'illustres chanteurs, tels Montserrat-Caballé, Lance, Garavento, etc., ont un violon d'Ingres : la peinture ; l'exposition de leurs œuvres attirerait plus d'un mélomane !

La proposition a retenu l'attention de tous les participants ; la difficulté de sa réalisation n'a semblé freiner l'enthousiasme d'aucun d'entre eux...

NOS CONCLUSIONS

En écoutant les congressistes rassemblés autour de la présidente de l'Association des Amis de l'Opéra de Nice, en lisant leurs rapports, nous nous faisions nos petites réflexions... **inter nos !**

Un moment, on a pu croire que l'art lyrique en France était proche de sa fin. L'usure de l'ancien répertoire, fort peu renouvelé, ce répertoire joué et monté de façon fort insuffisante, en un mot la routine et la facilité, tout cela a semblé rebuter un public, par ailleurs fort peu attiré par les « expériences de laboratoire » qu'on lui proposait en guise d'œuvres contemporaines !

Ce que le public demande à la musique, c'est d'être une source d'émotion, et toutes les théories de nos prétendus novateurs n'y changeront rien ! Il demande à l'art lyrique de s'adresser à la sensibilité... plus qu'à la raison, et c'est pourquoi la pauvreté d'un « livret » ne l'émeut guère. Et la poussière des vieux décors ne réjouit certes pas les yeux ; mais pour beaucoup, cela vaut encore mieux que les outrances insoutenables de ceux qui mettent leur gloire et leur plaisir à choquer et à... empêcher d'entendre la musique, l'esprit en paix ! Il n'est pas question d'enfermer l'art lyrique dans le respect superstitieux de traditions abusives. Mais des rideaux noirs et de bons éclairages suffisent... quand les chanteurs, les choristes, les danseurs et l'orchestre sont à la hauteur de l'œuvre. Le triomphe de **Jeanne au Bûcher,** l'éclatante reprise des **Indes Galantes,** les **Dialogues des Carmélites,** voilà trois exemples qu'il faut toujours rappeler aux détracteurs de l'art lyrique qui ne sombrera pas dans la barbarie, car il y aura aussi toujours, des fauteuils d'orchestre au « Paradis », des amateurs éclairés et des fanatiques pour aimer l'opéra, français, italien, russe ou allemand, à condition de le monter avec respect et soin et en songeant, avec René Dumesnil, « que l'art de demain est fondé et doit être fondé audacieusement sur l'art du passé ».

TRIBUNE LIBRE

SUR UN RECENT OUVRAGE

Attirés par une publicité élogieuse, nous nous sommes procuré l'ouvrage d'Aline Pendleton « Du son au signe ». L'introduction laissait espérer une démarche intéressante : on allait se libérer du « tyran Ut » pour chanter et jouer dans des modes autres : ceux « majeurs de Do Sol Fa » et ceux « mineurs (...) de La Ré Mi Sol ». Nous avons pensé que ce dernier Sol était là par erreur, et avons assez bien admis que l'on qualifie par extension de majeur ou de mineur un mode dont le pentacorde I à V était majeur ou mineur. Tournant les pages, nous avons lu le titre « mode de do majeur » et cru là, à l'abréviation de « mode majeur, ton de do »; en p. 4 apparaît le « mode pentatonique de do » et on apprend que les cinq premiers sons du mode de do sont do la sol mi ré do; premiers sons : selon quels critères d'ordonnances ? Dans la même page l'anacrouse est définie sans référence à une idée d'appui dynamique ou harmonique.

A 4/4 peut-on dire que

𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ou ♫ | ♩ ou ♩ ♩ | 𝅗𝅥

soit une anacrouse ?

En p. 6 les triolets sont de « petits trios » par « transformation d'un groupe de 2 croches en groupe de trois sons ». L'idée de tonalité et de tonique apparaît en p. 8. On n'en parle plus jusqu'en p. 22 où apparaît le mode de sol majeur, composé des notes sol la si do ré mi fa dièse sol. En p. 33 le mode de fa est présenté sous la forme fa sol la si bémol do ré mi fa. En p. 42 le mode de la mineur est présenté : la si do ré mi fa sol la, avec un accord de dominante mineur, et dans le cas où le 7° degré est haussé, majeur.

Soyons juste : il est question des « échelles de la mineur » en pp. 44 et 45.

Arrêtons là le recensement : la confusion entre gammes, modes, tons, échelles se poursuit tout du long.

Nous, c'est-à-dire les professeurs d'Education musicale, nous livrons chaque jour à une tâche ingrate, obscure, dépréciée de partout ; nous ne nous flattons pas d'obtenir des résultats sensationnels : de quel moyens horaires et matériels disposons-nous pour cela ? Nous savons pourtant, pour en diriger souvent, combien une « leçon-modèle » ou un stage peut séduire, mais nous savons que ce qui compte c'est ce qui vient après, chaque jour. Pouvons-nous demander à tous ceux qui, peu envieux de notre place parmi nos élèves, cherchent (souvent en bons commerçants) à nous donner la leçon, de respecter leur public en évitant dans leurs écrits les plus énormes erreurs ; savent-ils que, en toute bonne foi, des enseignants de bonne volonté mais de peu de culture musicale prendront ce qui est écrit là pour de l'argent comptant ? Nous formons des instituteurs : nous les mettrons en garde contre ce livre.

J. et M. LENOBLE
Professeurs d'Education musicale
Ecoles Normales du Puy-de-Dôme

bibliographie

• **Danièle PISTONE et Serge GUT, Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky, Champion, Paris (1977).**

J'ai rendu compte voici peu du numéro 1 de la nouvelle Collection Champion **Musique et Musicologie** dirigée par Danièle Pistone : **Le commentaire musicologique du grégorien à 1700** (cf. **L'EDUCATION MUSICALE** 235, p. 103).

Ce second volume ne manquera pas d'être également apprécié par nos collègues ou nos jeunes camarades étudiants. Il s'agit de présenter, adaptée à l'exigence moderne de clarté, de rapidité d'information, une documentation vaste et qui ne se trouve habituellement que dans des ouvrages spécialisés d'instrumentation, ou des encyclopédies disponibles, certes, en bibliothèques, mais qui ne sont pas à portée de toutes les bourses, ni à la mesure des studios de jeunes. Voilà donc un opuscule de 140 pages qui aborde l'essentiel de ce qu'il convient de connaître pour prétendre aborder l'étude de partitions d'orchestre tout au long de l'évolution des formations symphoniques, de chambre ou de grand concert. Je me demande en passant pourquoi d'excellents musicologues comme Serge Gut et Danièle Pistone posent une fois encore la question inexistante de **cor anglé,** qui est d'un barbarisme à pleurer, né de je ne sais quelle imagination délirante, et plus ou moins accrédité par Vuillermoz et Roland-Manuel. La description de la percussion est assez développée, ce qui est indispensable pour qui veut avoir une vision à peu près nette de l'enrichissement formidable de ce groupe depuis les années 20. Un livre encore dont la présence s'impose dans toute bibliothèque scolaire ou bibliothèque de musicien, et dont nous devons savoir gré aux auteurs.

Jean Maillard.

• **NOUVELLE HISTOIRE DE LA MUSIQUE, Des Origines aux musiques actuelles, de Paul PITTION - Editeur : Editions Ouvrières, 12, avenue Sœur-Rosalie, 75013 Paris.**

Par sa grande érudition, un sens psychologique et pédagogique profond, Paul Pittion marqua d'une solide empreinte son enseignement de la musique dans les Ecoles Primaires, l'Ecole Normale et au Lycée Champollion, de Grenoble. Son présent ouvrage constitue une gageure, car il faut s'appeler P. Pittion pour réunir en si peu de pages (275) une documentation aussi substantielle et aussi instructive sur l'évolution de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, la musique contemporaine comprise. A l'évocation des musiciens s'ajoute l'étude des styles, techniques d'écriture. L'époque moderne, les classiques, les romantiques tiennent une place importante. Et le tout écrit en un langage clair, précis, soit éloquent. Iconographie, analyses, exemples musicaux concrétisent les textes. La possession de ce livre s'impose à tous, qu'il s'agisse des enseignants ou des étudiants, car tout le monde y trouvera une documentation précieuse et efficace.

Je suis heureux d'ajouter que Paul Pittion m'a offert sa collaboration à notre revue, la vôtre. Ainsi, dans le présent numéro paraît une première étude dont le titre suffira à satisfaire vos besoins et curiosités : « LES MUSIQUES ACTUELLES ». Au nom de vous tous, chers amis, je remercie chaleureusement P. Pittion de permettre à notre revue d'accroître encore ses qualités en faveur de la musique, son enseignement, la diffusion de son histoire.

André Musson.

• **COMMENTAIRES D'ŒUVRES MUSICALES, Evolution de la musique du chant grégorien au jazz, Ecoute, Découverte, Initiation,** de Jean RUAULT, Professeur honoraire d'E.M., producteur des émissions musicales de la Radio scolaire de 1953 à 1972, et Roger BLIN, Professeur E.M. Ecole Normale Instituteurs de Versailles. Editeur : Librairie Armand Colin, Collection Bourrelier, 103, bd Saint-Michel, 75005 Paris.

Voilà certes un ouvrage bien venu et dont tous les enseignants disséminés à travers la France salueront la naissance avec joie, tant les besoins sont constants et journaliers. Partant du Moyen Age pour aboutir à Stockausen, Penderecki et autres, ce livre met à la disposition de chacun, après quelques aperçus sur les compositeurs et leurs œuvres, pas moins de 107 commentaires d'œuvres, commentaires remarquablement pensés, pratiquement présentés. En ce qui concerne le Moyen Age : chant grégorien, graduel, organum, Ecole Notre-Dame de Paris, etc., font l'objet d'explications succinctes, mais suffisantes. De nombreux thèmes musicaux soutiennent les textes. Enfin, en liaison avec cet ouvrage il est bon de signaler la publication par Pathé Marconi de deux coffrets, 9 disques, contenant les interprétations de 25 œuvres. Ces coffrets « Initiation aux œuvres musicales » peuvent être commandés auprès des disquaires.

André Musson.

• **L'HARMONIE VIVANTE - Tome V (9), L'ANALYSE HARMONIQUE EN EXEMPLES, de J.-S. BACH à DEBUSSY, de A. DOMMEL DIENY. Editions : l'Auteur, 4, rue Paul-Couderc, 92330 Sceaux.**

Nos lecteurs doivent déjà connaître l'immense activité de Mme Dommel-Diény dans le domaine choisi, car sous la plume de Dominique Machuel, « l'E.M. » a déjà publié des présentations de tomes précédents. Le présent fascicule retient comme sujet : cinq lieder de Schubert (Le Double, Le Poteau indicateur, Pressentiment de guerre, La Mort et la jeune fille, Le Tilleul), puis, de Franz Liszt, une œuvre exceptionnelle par sa structure, sa dimension, sa richesse, son audace ; la Sonate pour piano en Si mineur, op. 42. Sans doute, comme toujours, il s'agit ici, ainsi que dans les précédents fascicules, de présentations et d'analyses, mais d'analyses n'oubliant jamais la musique. A tout instant, A. Dommel-Diény pénètre dans le secret artistique et sensible des créateurs. C'est là que se trouve l'originalité des ouvrages de A. Dommel-Diény. Enfin, nos lecteurs n'oublieront pas le sous-titre de ce fascicule n° 9 : « Contribution à une recherche de l'interprétation ». Observation combien judicieuse, car au souci de la technique, assurément nécessaire, doit se joindre le souci de l'interprétation traduisant les intentions musicales d'un compositeur.

André Musson.

• **FLORILEGE DES ENFANTS - Comptines et Formulettes, de A. RAVIZE. Editeur : ARMAND COLIN, PARIS.**

Tout au long de sa vie professionnelle, Mlle Ravizé s'est penchée avec soin et dévouement sur la première initiation musicale des tout jeunes enfants. Ce recueil rendra donc d'immenses services aux maîtresses d'écoles maternelles particulièrement, toujours à la recherche des moyens nécessaires à leur mission. 61 Berceuses et Enfantines se trouvent ainsi à votre disposition. Tout y est prévu ; l'organisation d'un jeu scénique. Voisinant avec les comptines traditionnelles, ce florilège s'est enrichi de quelques textes de poètes, amis de l'enfance. D'autres sont inédits, improvisés au hasard des rencontres et presque suggérés par les enfants, au cours d'exécutions.

André Musson.

• **LA MUSIQUE DU BOUDDHISME TIBETAIN, par Ivan VANDOR, Collection publiée sous la direction d'Alain Daniélou. Editions BUCHET-CHASTEL, 18, rue de Condé, 75006 Paris.**

Ivan VANDOR, musicien pris de passion pour les traditions musicales des civilisations non européennes, donne ici un aperçu général et aussi détaillé que possible sur la musique

rituelle tibétaine. Un nécessaire avant-propos offre une approche intéressante sur la substance de l'ouvrage, ouvrage comportant une vingtaine de chapitres dont : Historique s'attardant sur les origines du peuple tibétain, son histoire politique et religieuse - Activité - L'orchestre - Le moine musicien - Apprentissage musical - Techniques instrumentales - Répertoire des trompes et des hautbois, etc.

A cet ouvrage sérieusement pensé et rédigé, s'ajoutent 16 reproductions d'instruments, de notations, etc.

André Musson.

● **LE DISQUE, ART OU AFFAIRES ? de MICHEL DE COSTER, publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique. Editeur : Presses Universitaires de Grenoble.**

Définition de l'activité d'éditeur de musique classique, sélection des œuvres, interprétation, opérations d'enregistrement, telles sont les questions soulevées dans la première partie de l'ouvrage. Dans la seconde, l'auteur s'intéresse à la phase commerciale de l'édition phonographique. Enfin, l'auteur traite plus systématiquement de l'activité d'éditeur. Après avoir étudié le discours idéologique des éditeurs et mis en exergue le caractère artistique et culturel de l'activité d'édition phonographique, l'auteur, en conclusion, s'interroge sur l'évolution de l'édition du disque et sur la portée de sa propre analyse.

André Musson.

LA MUSIQUE DU/AU POUVOIR

« Bruits » de Jacques Attali

Le battage organisé autour de la parution de « Bruits » pouvait laisser envisager le pire. Il n'en est rien ; c'est un livre qui accumule idées et hypothèses passionnantes malgré un style légèrement racoleur — camelot - technocrate.

« Bruits » n'est pas un livre sur la musique mais sur les liens qui l'unissent à la société, ou plutôt comme l'écrit Attali, à l'économie politique : « En fait, elle (la musique) n'a pas d'usage en elle-même mais une signification sociale exprimée dans un code, renvoyant à la matière sonore qu'elle façonne et aux systèmes de pouvoir qu'elle sert. »

Le fil conducteur du livre est dans l'illustration de la couverture qui représente « le combat de Carnaval et Carême » de BRUEGEL. La dualité du tableau (norme ≠ fête ; bourgeoisie ≠ peuple : mort ≠ vie..) renvoie à celle de la musique — coercition et distorsion, éclatement — et du « ... musicien - chantre du pouvoir, annonciateur de la libération..., courtisan et révolutionnaire ». (La légende germanique du joueur de flûte de Hameln est à cet égard très révélatrice.) Pour Attali le rôle de la musique au cours de l'histoire du monde occidental se définit ainsi : « Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire. La musique est ainsi dans les trois cas un outil de pouvoir : rituel, lorsqu'il s'agit de faire oublier la peur et la violence ; représentatif, lorsqu'il s'agit de faire croire à l'ordre et à l'harmonie ; bureaucratique, lorsqu'il s'agit de faire taire ceux qui le contestent. » Mais elle est aussi invitation à la fête — jongleurs du Moyen-Age, Jimi Hendrix, Sun Ra aux ex-Halles ; prophétie — « Arte dei rumori » de Russolo en 1913 qui fait entrer dans la musique les bruits de la société industrielle et qui à 50 ans de distance nous annonce le vacarme assourdissant de notre vie ; La Monte Young qui nous fait entrevoir / entendre le morne avenir d'un univers informatisé.

Musique aliénante et prophétique mais musique qui va de pair avec les changements de la société aussi bien dans le code musical que dans sa représentation, et ceci nous vaut les meilleures pages du livre ; tout aussi bonne est la conclusion, incertaine à l'image de nos sociétés des musiques qu'elles sécrètent.

Mais le plaisir pris à lire ce livre est gâché par de trop nombreuses erreurs : irritantes quand elles sont mineures — l'orthographe de Jimi Hendrix, de la Monte Young — curieuses quand elles sont plus grossières — Carla Bley n'est pas une noire mais une superbe blonde californienne... mais je n'exclus pas un retournement de dernière heure, à la manière de Boris Vian ; méconnaissance de l'histoire religieuse de la fin du Moyen-Age, je ne suis pas sûr en effet que la norme prédomine dans les églises avant le Concile de Trente.

Attali embrasse trop et n'étreint pas suffisamment. Mais ne jetez pas « Bruits » avant de l'acheter (49 F !!) et lisez-le en pensant que de la Musique au Pouvoir il n'y a qu'un pas.

Jacques Binsztock.

● **ARNOLD SCHOENBERG. - Le style et l'Idée - Ecrits réunis par Léonard Stein - Traduit de l'anglais par Christiane de Lisle.** Editeur Buchet Chastel, 18, rue de Condé, 75006 Paris.

« Par l'originalité de son enseignement comme par l'acuité de sa conversation, Schoenberg subjugua ceux qui l'approchèrent; réunis en ce livre, ses opinions, ses points de vue, ses analyses constituent un document exceptionnel, recréant pour nous tous la fascination d'un esprit qui orienta la musique du XXe siècle vers des conceptions neuves ». Ainsi, Pierre Boulez présente ce remarquable et indispensable ouvrage. Bien plus importante que la première édition datant de 1950, celle-ci comprend la plus grande part des articles importants de Schoenberg. Et si les premiers furent surtout des écrits de polémique, c'est après 1918 qu'il diffuse ses idées sur la musique. Son exposé de ses principes de la composition avec 12 sons permet au lecteur de pénétrer profondément dans le mystère d'un système d'écriture et de composition qui fut déroutant. Ce qui lui valut critiques véhémentes et provoqua jalousies et mesquineries. Le sujet tient en cet ouvrage une place très importante. Il représente, en effet, le seul exposé développé que Schoenberg ait jamais écrit sur le dodécaphonisme et son œuvre, les explications ne manquent pas de même que les exemples musicaux. Voilà donc tout un enseignement, d'autant plus aisé à lire et comprendre que le style de l'auteur est toujours pur, clair et précis.

Remarquablement écrits, par conséquent savoureux, assez souvent piquants, de nombreux chapitres s'entendent sur « la musique nouvelle, la musique démodée, radio stéréophonie, musique folklorique et le nationalisme, les critiques et la critique, l'exécution et la notation, l'enseignement sujet auquel il était très attaché. Enfin, l'avant dernier chapître (l'ultime étant consacré sur l'ordre social et politique) offre de très précieuses et pertinentes considérations sur quelques compositeurs : Bach dont il dit **« qu'il fut le premier compositeur en musique avec 12 sons : le sujet de la fugue en si mineur du premier Livre du Clavecin. Bien Tempéré se développe sur les 12 sons de la gamme chromatique...** - Brahms **« grand découvreur en matière d'harmonie »** - Liszt dont **« l'importance tient à cette seule chose capable de donner quelque importance aux grands hommes : la foi, la foi fanatique, celle qui sépare de façon catégorique** l'homme mû par la foi de l'homme ordinaire ». - G. Malher, « un savant » - R. Schumann, critique musical - Alban Berg - G. Gerschwin - Krener - I. Stravinsky - A. Webern.

Lire, relire ce monument de 400 pages, le méditer, constitue non seulement un fort précieux enseignement, mais un enrichissement intellectuel et artistique d'une très rare qualité.

André Musson.

● **ACOUSTIQUE ET MUSIQUE. - Données physiques et technologiques - Problèmes de l'audition des sons musicaux - Principes de fonctionnement et signification acoustique des principaux archétypes d'instruments de musique - Les musiques expérimentales - l'acoustique des salles.**

Portant la signature de **E. Leipp,** directeur de recherches au C.N.R.S., responsable du Laboratoire d'Acoustique de l'Université de Paris VI, Professeur d'acoustique au Conservatoire National Supérieur de Musique, ce précieux livre, résultat de 30 années de recherches personnelles, au cours duquel « il est **question de la musique avant toute chose...** » et, ajoute E. Leipp **« c'est l'acoustique dans son sens le plus large, c'est-à-dire science générale des sons perçus et intégrés par l'homme »**. Et **« les thèmes abordés concernent autant les musiciens que le facteur d'instruments, le psycho-physiologue, le praticien de l'enregistrement et de la reproduction des sons, celui de la parole et de ses anomalies, le spécialiste du bruit ou de l'acoustique des salles, voire le simple auditeur curieux ».**

Ainsi, la substantielle matière formant cet ouvrage est due à une plume particulièrement experte. Tous les problèmes sonores, depuis la génération du son, sa propagation, sa transmission, son épanouissement font l'objet d'une étude et d'une présentation soignées. A ces phénomènes physique et naturel, s'ajoutent de nombreux chapitres dont la lecture et l'étude me paraissent indispensables à tous ceux dont les fonctions artistiques, pédagogiques, sociales touchent de près ou de loin aux sujets délicats de l'acoustique : chaîne de communication des messages acoustiques (émetteur, canal, récepteur), Unités de mesure et diagrammes, microphones, amplificateurs hauts parleurs, magnétophone, prise de son, gravure et lecture des disques. A toute cette partie naturelle, physique, industrielle, se joint une longue et complète dissertation, passionnante sur le système auditif humain (capteur, oreille, cerveau). Cela débute par une description de l'oreille (moyenne, interne), le cerveau sur lequel on sait encore peu de chose quant à son fonctionnement et ses propriétés en particulier du point de vue de la perception des sons, encore que l'on sache l'existence d'une localisation des signaux acoustiques et aussi l'existence des points sensibles correspondant à ma mémoire des sons. Remontant dans le temps, jusqu'à l'antiquité E. Leipp offre un remarquable tableau des études et découvertes ayant jalonné les siècles relativement à ce précieux outil dont la nature nous a comblés. Enfin, on ne saurait disserter sur l'acoustique sans se pencher sur le domaine instrumental et E. Leipp y consacre plus de 100 pages : instruments à cordes (frottées, pincées, frappées) instruments à vent (flûtes, anches, orgue; appareil phonatoire humain), etc. De très nombreux schémas diagrammes permettent une compréhension lumineuse des textes. Une abondante bibliographie met le point final à un ouvrage parfait, car rien n'est laissé dans l'ombre et tous les sujets sont traités à fond et présentés en un langage clair et précis, ce qui rend la technicité bien assimilable.

Je n'aurai garde d'omettre, dans la liste de ceux ayant aidé et encouragé E. Leipp dans un travail considérable faisant autorité, deux de nos anciens collègues, Mlle Castellengo et M.J.S. Liénard.

Vous trouverez ce livre chez : MASSON, 120, boulevard Saint-Germain, 75280 Paris Cedex 06.

André Musson.

● **LES TECHNIQUES PSYCHOMUSICALES ACTIVES DE GROUPE ET LEUR APPLICATION EN PSYCHIATRIE**, par le Docteur J. Verdeau-Pailles et J.M. Caladou. Editeur : Doin, 8, place de l'Odéon, 75006 Paris.

Nos lecteurs seront peut être surpris de voir dans une revue comme la nôtre la présentation d'un ouvrage comme celui-ci. Mais, à côté du sujet purement médical, tant au point de vue social que thérapeutique, se trouvent développés des problèmes à la fois psychologiques, pédagogiques et musicaux. Au reste, en lisant vous jugerez et apprécierez le rôle hautement bénéfique pour tous ceux, hélas qui ont besoin de ces techniques psychomusicales actives de groupe. D'ailleurs, certains d'entre nous, professeurs actifs et dévoués, ne s'intéressent-ils pas déjà, et avec passion, à la musicothérapie et l'utilisent justement pour ses bienfaits. Si cet ouvrage est d'abord un manuel de musicothérapie, il est aussi « **le récit d'une aventure, celle de l'introduction en psychiatrie d'une méthode nouvelle, originale et pouvant paraître à certains saugrenue...** » Il y a deux musiques dit Duhamel : « **celle qu'on reçoit dans sa perfection et celle qu'on crée dans un balbutiement plus ou moins malhabile** ». « **La musicothérapie utilise les deux : il existe les techniques passives, individuelles et en groupe, et aussi des techniques actives** ». (Professeur P. Sivadon). Les auteurs ont choisi les techniques actives. Sous le titre « Les percussions corporelles » ils expliquent la méthode et en exposent les principes: l'utilisation d'instruments tels que triangle, cymbales, grelots, sustre, etc. jouent un rôle fort important, et application pratique des techniques d'expression musicale de groupe (improvisation sur rythme sur mélodie, etc.) conduit à l'épanouissement. Il y a dans tout cela un intérêt d'autant plus évident et instructif que tout pédagogue peut découvrir là des moyens de redresser des situations délicates mettant parfois à l'épreuve ceux ayant pour charge de conduire un enseignement.

Lisez donc ce livre, vous serez parfois émus devant des situations moralement douloureuses que la musicothérapie parvient à redresser.

Quant à la Conclusion de l'ouvrage elle vous permettra de juger la valeur, la place et les perspectives d'avenir des techniques psychomusicales actives de groupe.

« Si au moment de faire le bilan des résultats obtenus nous pouvons affirmer que nous avons « aidé à la resocialisation de nos malades, réveillé leur activité psychique endormie, ouvert à certains le monde enchanté de la musique, alors, nous aurons fait œuvre utile ».

Ne sont-elles pas belles et encourageantes ces paroles de J. Verdeau-Pailles et J.M. Guiraud Caladou ?

André Musson.

● **Georges FAVRE. - Etudes musicales monégasques. Notes d'Histoire XVIIIe-XXe siècle,** A. et J. Picard, Paris (1976), 186 pp., XII pl. h.t. - ISBN 2-7084-0013-4.

Ces mélanges d'histoire musicale du XVIIIe siècle à nos jours font suite à une étude parue en 1971 dans la **Revue de Musicologie**, et à **l'Histoire musicale de la Principauté de Monaco du XVIe siècle au XXe siècle** (Monaco-Paris, 1974).

L'auteur présente, avec la même élégante et claire méthode, le résultat de ses recherches dans les riches Archives du Palais princier de Monaco. On sait le goût, jamais pris en défaut, de la Famille Grimaldi pour la Musique. Georges Favre expose ici quatre chapitres au cours desquels se manifeste, en des époques diverses, cet amour de la Musique : musique vivante, ou correspondance et rapports amicaux avec des musiciens comme François Couperin, A.C. Destouches, J.F. Rebel ou, plus récemment, Camille Saint-Saëns. Le chapitre I, consacré à une claveciniste monégasque au XVIIIe siècle : La Princesse de **Chabeuil (1708-1726),** est rédigé et conçu avec un tact et une sensibilité dont on sait gré à Georges Favre. Il faut une plume particulièrement légère en effet pour évoquer l'ombre de cette charmante « **Muse de Monaco** » qu'a célébrée Couperin. Les lettres du Prince Antoine Ier à des amis musiciens de Paris sont tout autant précieuses pour l'histoire musicale du début du XVIIIe siècle, que celles de l'Abbé H.E. de Roquette à la Princesse de Savoie, Princesse de Monaco pour la période qui suit (1722-23), ou celles de Camille Saint-Saëns au Prince Albert Ier, de 1900 à 1921.

C'est là un livre élégant et efficace, qui apprend à vivre en même temps qu'il éclaire d'un jour insolite, familier et sympathique, plusieurs époques de la vie musicale française.

Octave Morel.

● **MICHEL BARON, Précis pratique d'harmonie, Brault et Bouthillier, 700 Beaumont, Montréal Code Postal H3N 1V5 (1973) : sans n° ISBN.**

Michel Baron est un de nos collègues et a étudié l'harmonie avec nos maîtres qui sont Maurice Franck, Henri Challan, Alain Weber, ainsi qu'avec André Mérineau au Conservatoire de Québec. Il a enseigné au Conservatoire du XIIe à Paris, puis est parti au Canada où il est attaché au Ministère de l'Education. Son Précis a ceci de pratique qu'on ne fait aucun complexe en l'ouvrant, et que les notions harmoniques de base y sont exposées avec une clarté qui vous fait imaginer que vous saviez déjà tout ce que vous y apprenez. La typographie est aérée, le style concis et clair, les chapitres brefs et efficaces. Ce **Précis** serait un auxiliaire précieux, un aide-mémoire parfait pour les débutants en harmonie ou analyse harmonique : je pense qu'il peut être aisément diffusé en France.

Jean Maillard.

● **De nombreuses publications offrent un choix des plus heureux parmi lequel vous trouverez ce dont vous avez besoin pour votre enseignement s'il prend une direction instrumentale.**

1 — **Flûte à bec**

Mélodies pour deux (30 études progressives et faciles pour deux flûtes à bec sopranos) de **Marie Cécile Kiss.** Non point méthode, mais progression mélodique suivant celle du doigté conçue pour donner la joie de concerter à deux.

2 — **Huit petites pièces polyfolkloriques pour 2 flûtes à bec** (France, Amérique, Hongrie, Tunisie, Louisiane, Canon par mouvement contraire, prélude, dialogue inversé, fugues à 2 vx, canon par mouvement contraire, prélude, dialogue inversé, fugues à 2 voix, canon à l'8 ve). Ce recueil respecte l'évolution de la pédagogie Kodaly au travers du chant populaire. (Moyenne difficulté, bien graduée).

3 — **Petites pièces polyphoniques sur des cellules folkloriques** pour 1, 2 et 3 flûtes à bec. Inspiré également par la pédagogie Kodaly, cet ouvrage, facile, permet aux enfants de prendre joyeusement un contact sensible avec la musique. Un excellent début, en un mot.

Dix Pièces de Moyen-âge et de la Renaissance pour trios de flûts à bec, par P. van Nevel. Voilà qui touche à la musique d'ensemble, avec des pièces fort bien graduées dans leurs difficultés sans être jamais bien grandes.

Editeur : **SCHOTT Frères,** 30, rue St-Jean, 1000 Bruxelles ou 35, rue Jean-Moulin, 94300 Vincennes.

Ballet pour une marionnette - promenades. Pièces pour flûtes à bec soprano. Carillon soprano et alto, métallophone ou xylophone alto, xylophone basse, petites timbales et petites percussions, par Daniel Schertzer. Cet ouvrage constitue certes un pas en avant puisque sept instruments entrent ensemble en jeu, ce qui cependant ne conduit è la difficulté. Et je tiens à vous soumettre ce que l'auteur Danien Schertzer, me signale à ce sujet : « on peut monter assez facilement ces deux pièces instrumentales. Il est, à la rigueur, possible de simplifier la musique : les lignes 2 et 6 peuvent être éliminées, la ligne 7 peut être adaptée au goût rythmique des jeunes, les lignes 3 et 4 peuvent être jouées par des flûtes. Il est vivement recommandé de faire mimer ou danser ces pièces par des groupes de jeunes attirés par l'expression corporelle. »

Editeur : **MAGNARD,** 122, bd St-Germain, 75279 Paris Cédex 06.

Premier Concert pour flûtes à bec soprano et alto. Livret n° 4, par Jean Hody. En dehors d'exercices divers, cet important recueil, remarquablement présenté et imprimé, propose des divertissements à 1 et 2 parties, des transcriptions variées d'œuvres de J.-S. Bach, Dvorak, Martini, Beethoven. Certaines pièces contiennent un accompagnement pianistique. Un tableau présente les doigtés. De facil à moyennes difficultés, cet ouvrage est publié, comme le suivant par :

CHOUDENS, 38, rue Jean-Mermoz, 75008 Paris.

Plus avancé, ce **Deuxième Concert,** Livret 5, est conçu pour flûte à bec soprano alto, ténor, métallophone et accompagnement de piano. De même veine que le précédent et du même auteur, cet ouvrage permet aux enfants de jouer d'un instrument le plus tôt possible, en orchestre scolaire.

2 — **La guitare**

Gammes, arpèges et coulés de Nicolas Alfonso. Ce titre est suffisamment explicite pour qu'il soit inutile de détailler l'ouvrage. Autrement dit, il s'agit d'un ensemble d'exercices devant conduire à une certaine maîtrise technique pour peu que l'élève travaille sous la surveillance d'un professeur. Impression excellente, par conséquent lecture facile.

Editeur : **SCHOTT Frères,** 30, rue St-Jean, 1000 Bruxelles ou 35, rue Jean-Moulin, 94300 Vincennes.

André Musson.

SESSION DE PEDAGOGIE MUSICALE ET DE DIRECTION CHORALE

Comme chaque année, cette session, patronnée par l'A.P.E.M.E.C. et l'U.F.EA..M. aura lieu au Collège de Passy-Buzenval à Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine), du **mercredi 20 juillet,** à partir de 14 heures, au **samedi 30 juillet 1977,** après le petit déjeuner. Elle s'adresse : aux Enseignants non spécialisés du Primaire ou du Secondaire, aux Professeurs d'Education musicale, aux Animateurs et Responsables de groupes de jeunes.

Voici les différents ateliers : FLUTE A BEC : 4 animateurs débutant à perfectionement. — GUITARE classique et/ou d'accompagnement : 2 animateurs débutant à perfectionnement. — INSTRUMENTS ORFF : 2 animateurs, 2 ateliers : a) pour animation catéchétique et loisirs, b) pour pédagogie (enseignants); cet atelier se divisera lui-même en 2 niveaux (débutant et perfectionement). — DIRECTION CHORALE : 2 niveaux.

En outre : Possibilité, pendant 1 h 30 chaque jour, de se consacrer plus spécialement soit : à la pédagogie : du Primaire et des classes maternelles; du Secondaire, 1er cycle (sixième et troisième); du second cycle. Au solfège, pour apprendre ou revoir les notions élémentaires. A la culture vocale. A l'initiation à l'audio-visuel (nous signalons aux anciens qu'il ne s'agit pas du tout de la formule employée les années précédentes. CHANT CHORAL : Obligatoire pour TOUS.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à :

Monsieur André LAMBLIN, Session de pédagogie musicale - BP 41 - 95210 Saint-Gratien. Tél. : (1) 989-89-50.

---

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

et

Hervé MUSSON

● Le premier disque de cette livraison possède à mes yeux une double vertu que je tiens à mettre en relief : d'une part, il s'agit d'un excellent concert de musique médiévale et Dieu sait combien ce sujet est passionnant lorsque ce répertoire est abordé par un bon groupe, ce qui n'est pas toujours le cas ! Or, celui-ci est remarquable. Et puis, il s'agit d'une publication officielle du Ministère de l'Education et Science, lequel n'a pas lésiné pour offrir au public une réalisation de la plus haute tenue artistique. Cette nouveauté n'est pas française, mais espagnole. Il s'agit d'un album de luxe, bien que le prix en soit fort abordable, publié dans le cadre des fêtes du Septième Centenaire du Roi Jacques I d'Aragon dit « le Conquérant ». Incluse dans la Collection des **Monumentos de la Musica espanola,** cette **MUSICA EN LA CORTE DE JAIME I** (1209-1276) consiste donc en un très bel album dont la pochette offre un très beau portrait ancien du souverain. Les reproductions en couleurs de pages de manuscrits ne manquent pas à l'intérieur, avec une notice étoffée due, je suppose, à Romà Escala, qui dirige le très remarquable **Ensemble Ars Musicae** de Barcelone. Dix-huit pages sont rassemblées, qui sont des monodies ou polyphonies provençales, espagnoles ou françaises ; j'y relève en outre trois chansons de troubadours : un **sirventès** de Peire CARDENAL, des pièces de Pons d'ORTAFA et de Cerveri de Girona et BERENGUER DE PALOU. Le livret porte la référence **ISBN 84-369-0111-8** et le disque : **Publicacion del MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA MEC 1013.** Les interprètes sont à la hauteur de la réussite technique : impeccables !

● **CARISSIMI, Historia di Jonas - CAVALLI, Missa pro defunctis.** 33 t. 30 cm L'OISEAU-LYRE DECCA SOL 347 st.

Les oratorios de Giacomo CARISSIMI (1605-1674) sortent fort opportunément de l'oubli et l'intelligence de certains éditeurs offre enfin à l'auditeur moderne qui souhaite plus entendre des œuvres que de retenir des noms, un choix intéressant de pages d'un musicien qui se place au rang des très grands de son temps. Carissimi s'est efforcé, dans chacune de ces « histoires sacrées », de susciter une morale plutôt que d'offrir une action musicale. Il est en cela plus précurseur de Bach dont les cantates sont plus la moralité d'un Evangile, que de Hændel qui brosse des fresques d'envergure d'événements bibliques dont on sent qu'il a revécu les péripéties. Ainsi, l'**Historia de Jonas** retrace moins une aventure bien connue qu'elle ne met en relief les vertus du Carême, qui sont l'obéissance et la pénitence. Mais que cette morale chrétienne est sublimée par une merveilleuse musique ! **The Louis Halsey Singers,** dirigés par Louis Halsey, soutenus par un magnifique ensemble baroque comportant deux violons, violoncelle, violone et orgue de chambre, sont d'une égale perfection pour une page à laquelle l'auditeur s'attendra moins et qui atteint à une rare élévation : la **Missa pro defunctis** ou Messe de Requiem à 8 parties de Francesco CAVALLI (1602-1676), dont le nom est dans nos mémoires étroitement associé au développement de l'opéra vénitien. Mais cette Messe sévère, en style **al antiquo,** est aussi d'une rare et pénétrante beauté. C'est sans doute la dernière œuvre du musicien, composée en vue de ses propres funérailles. Cette nouveauté L'OISEAU-LYRE est une réussite.

● **DU MAGE et CLERAMBAULT, L'Œuvre d'orgue** - 30/33 FY 043 st. compat. A.

« L'une des plus belles » orgues de province, l'orgue Clicquot-Boisseau de Houdan, bénéficie encore de la particularité d'être accordé à l'ancien ton de chapelle, pratiquement un ton et demi au-dessous du diapason d'orchestre actuel ; à quoi s'ajoute la saveur d'un tempérament inégal qui donne à tout le répertoire français du siècle d'or de l'orgue sa véritable couleur, toute sa dimension auriculaire. George C. Baker, qu'on trouve à l'affût de tout ce qu'il peut y avoir d'authentique dans la tradition classique, offre ici l'intégrale des œuvres connues de Pierre DU MAGE (ca. 1676-1751) et Nicolas CLERAMBAULT (1676-1749). Du premier, nous savons peu de choses, sinon qu'originaire de Beauvais où son père était musicien, il fut lui-même élève de Louis Marchand. De ses deux **Livres d'orgue,** seul subsiste le premier, comportant huit pièces qui figurent ici et qui fleurent bon la vieille tradition française. Situées dans le temps presque à la même époque que les deux **Suites** du **Livre d'orgue de Clérambault** (1710), qu'elles précèdent de deux ans, elles pourront être fructueusement opposées aux pages d'un caractère plus brillant et plus profane de cet autre organiste, élève de Raison, et dont les compositions annoncent sans conteste l'orgue de concert. Une nouvelle réussite à mettre à l'actif de la jeune firme **FY.**

● **VIVALDI, Stabat Mater, Nisi Dominus, Concerto en Sol mineur** - 30/33 L'OISEAU-LYRE DECCA 506 st. compat. K.

J'ai eu à diverses reprises le plaisir de rendre compte de belles nouveautés **L'OISEAU-LYRE** réalisées par **The Academy of ancient Music.** Ce disque consacré à Antonio VIVALDI (ca. 1678-1741) ne faut point à la tradition et les amateurs d'interprétations « authentiques » seront comblés avec trois pages d'esprit très différent, exécutées avec des instruments anciens et par James Bowman, contreténor, dirigés par Christopher Hogwood. Signalons au passage que les références Pincherle sont abandonnées au bénéfice de la nomenclature publiée à Copenhague en 1973 par Peter Ryom (sigle **RV**). Le robuste

ou du **Stabat Mater RV 621**, l'amateur appréciera la qualité d'interprétation et la volonté de retrouver dans le moindre détail le climat sonore du temps : on songe entre autres à l'usage de sourdines de plomb pour les violons, qui étouffent le son à l'extrême, tout en laissant s'épanouir le caractère de bourdon lancinant de la quatrième corde.

- **VIVALDI, Stabat Mater, Dixit Dominus** - 30/33 ERATO STU 71018 X st.

Nos lecteurs imagineront évidemment mon embarras d'avoir à rendre compte dans une même livraison de deux mêmes œuvres enregistrées par deux firmes et dans des conditions et selon une esthétique diamétralement opposées. Deux motets d'Antonio VIVALDI dont le **Stabat Mater RV 621** recensé dans la version de L'OISEAU-LYRE ci-dessus. Les interprètes du présent enregistrement **ERATO** sont Naoko Ihara, très remarquable contralto à la voix de velours, et l'orchestre à cordes de la **Fondation Gulbenkian** de Lisbonne. Je reste d'une perplexité égale à celle de l'âne de Buridan, donnant sans conteste mon adhésion historique à la version précédente, mais cordialement mon suffrage musical à celle-ci. Peut-être suis-je influencé par la récente vision éblouie de Sao Vicente da Fora vue des hauteurs d'Alfama, dans la merveilleuse lumière pascale de Lisbonne ?... Possible. Mais il est indéniable que Michel Corboz tire énormément de musique de ce beau **Stabat,** comme de ce grand **Dixit Dominus RV 594** pour cinq solistes, double chœur et double orchestre où les musiciens de la Fondation Calliste Gulbenkian de Lisbonne font encore merveille.

- **HÆNDEL, Te Deum de Dettingen** - 30/33 ERATO STU 71017 st.

Postérieur de deux ans à l'achèvement du Messie, le Te Deum de Dettingen de Georg-Friedrich HÆNDEL (1685-1759) appartient à l'une des plus riches périodes créatrices du compositeur. Il fait pendant au **Te Deum pour la Paix d'Utrecht,** composé une trentaine d'années auparavant. Il célèbre une victoire du faible monarque George II sur les troupes françaises en 1743, lors de la Guerre de Succession d'Autriche, victoire qui permit à un souverain contesté de s'imposer auprès de ses sujets britanniques. La partition de Hændel est d'une grandeur certaine, avec une imposante introduction instrumentale suivie d'une fresque vocale pour soli ou chœurs dans le plus bel esprit de l'esthétique du compositeur du Messie. Le chœur terminal, **O Lord in Thee I have trusted** est d'une grandeur dont la progression est étonnante. Les interprètes sont l'Ensemble **A cœur joie** de Valence avec, en soliste, la belle voix de basse de Philippe Huttenlocher, et l'orchestre de chambre de Jean-François Paillard sous la direction de son chef.

- **LE CHEVALIER DE SAINT-GEORGES,** Quatuors à cordes - 30/33 ARION ARN 38365 st.

Numéro d'opus 1, les **Six quatuors** de Joseph BOULOGNE, Chevalier de Saint-Georges (ca. 1739-1799) furent publiés à Paris en 1773. D'origine antillaise, Saint-Georges fut à Paris directeur du Concert des Amateurs, puis de la Loge Olympique en même temps que violoniste réputé. La publication des Quatuors attira sur lui l'attention du monde musical, et il peut être considéré avec Gossec, son professeur, et Joseph Vachon, comme l'un des promoteurs de ce genre nouveau en France, ceci à quelque huit années de la publication de l'Opus 3 de Haydn. C'est ce que rappelle la notice toujours pertinente de Joël-Marie Fauquet. Le Quatuor Jean-Noël Molard, dont l'activité est surtout axée vers le Béarn et Pau, la belle capitale, tire toutes les ressources d'une écriture d'une extrême élégance, d'une sentimentalité jamais vulgaire, d'un jeu d'écriture clair et concis, sans emphase, qui font du Chevalier Saint-Georges un musicien représentatif d'une sensibilité française de bon aloi. Nos amis apprécieront notamment l'élégance quasi romantique du **Quatuor n° 5 en sol mineur.** Une heureuse initiative d'Ariane Segal.

- **HAYDN, Concertos pour violoncelle nos 1 et 2** - 30/33 PHILIPS 6538 054. Invitation à la Musique st. compat.

Une récente et triste audition d'un violoncelliste réputé, cependant soutenu par une des formations symphoniques françaises les plus réputées, me laisse à réfléchir sur l'ingratitude qu'il y avait à négliger du catalogue français les grands enregistrements de Maurice Gendron. Nul n'est prophète en son pays, dit-on. Pour cet artiste au jeu d'une sensibilité si vive, à la technique si élégante, il y a vraiment beaucoup à faire pour réparer les torts et je me réjouis de voir reparaître au catalogue français un disque qui n'avait jamais manqué à ma connaissance à l'étranger. En l'occurrence, deux enregistrements de référence des **Concertos pour violoncelle nos 1 et 2** de Joseph HAYDN (1732-1809). Le **Concerto n° 1 en ut Majeur,** découvert à Prague en 1961 et accompagné par le **London Symphony Orchestra** sous la direction de Raymond Leppard, alors que le second, en Ré Majeur op. 101, rappelle une conjonction particulièrement opportune, celle de Maurice Gendron avec son vieux Maître, Pablo Casals, à la tête des **Concerts Lamoureux.** Nul doute que cette réédition **PHILIPS** ne reçoive le suffrage mérité de tous les amateurs éclairés.

- **HAYDN, Trois Concertos pour orgue** - 30/33 ERATO STU 70998 st.

On reste confondu lorsque l'on songe au monument discographique élevé à la gloire de l'orgue par Marie-Claire Alain. Voici que s'y ajoute une nouvelle pierre angulaire, prémice, nous l'espérons, d'un nouveau portique de gloire axé vers d'autres horizons auriculaires. En effet, il s'agit de pages assez inattendues et qui étonneront, car ces trois Concertos, tous en Ut Majeur, présentent des instants divers de l'existence de HAYDN et restent néanmoins typiques de l'esthétique autrichienne de la fin du XVIIIe siècle. Marie-Claire Alain est accompagnée par le Bournemouth Sinfonietta Orchestra sous la direction de Theodor Guschlbauer.

- **STOELZEL, Six concertos** - 30/33 PHILIPS Trésors classiques 6504 147 st. S.A.

Compositeur bien oublié que ce Gottfried Heinrich STOELZEL (1690-1749), que les contemporains estimaient pratiquement à l'égal de Hændel et Telemann, peut-être au-dessus de J.-S. Bach, lequel faisait cas de la musique de ce Secrétaire musical du Prince de Saxe-Gotha. Peut-être un snobisme toujours à l'affût de quelque résurrection aidera-t-il à sortir de l'ombre ce musicien d'un baroquisme honnête. Six Concertos, présentés ici en première, sont du type vivaldien, grosso ou avec solistes qui sont la flûte et le hautbois mêlés, le violon et le hautbois, voire le hautbois seul, toujours dialoguant avec un ensemble de cordes et clavecin. Sans doute ne faut-il pas s'attendre à trouver ici une série inconnue comparable aux **Brandebourgeois,** tant s'en faut, mais l'ensemble est agréable. L'exécution de l'**Orchestre Pro Arte** de Munich sous la direction de Kurt Redel est du meilleur goût. C'est une intéressante nouveauté **PHILIPS.**

- **BEETHOVEN, Sonates piano-violon nos 7 et 8** - 30/33 PHILIPS Trésors classiques 9500 220 st. S.A.

Un régal... Seconde livraison d'une intégrale des Sonates pour piano et violon qui comporte déjà la **Première Sonate** et la **Cinquième,** dite **Le Printemps,** cette nouveauté **PHILIPS** réunit les **Sonates n° 7 en Ut m. op. 50 n° 2** et **n° 8 en Sol m. op. 30 n° 3.** Contemporaines de la **Sonate XVII** pour piano **(La tempête),** de la **Seconde Symphonie** et du **Troisième Concerto pour piano,** et correspondent à cette intense activité de la période du **Testament d'Heiligenstadt.** S'inscrivant dans un processus d'écriture qui aboutira aux audaces de la grande **Sonate à Kreutzer,** elles n'en ont point le souffle épique, mais le dialogue concertant des deux instruments est du plus haut intérêt. La chaleur de l'interprétation est communicative, et par-delà la haute fidélité technique passe un « je ne sais quoi » qui fait de ces exécutions un pur moment de musique. Mais nos amis

s'étonneront-ils de ce que j'avance, lorsque j'aurai ajouté que le violoniste est le grand Arthur Grumiaux et le pianiste Claudio Arrau, qui nous a donné naguère peut-être la plus belle intégrale des trente-deux sonates pour piano du Maître de Bonn. Il y a nécessairement complicité avec le génie, lorsqu'on le sert avec une telle ferveur.

- **VERDI, Don Carlos** - Coffret 4 × 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 165-02149/52 st.

J'ai rendu compte naguère d'un **Don Carlos** réalisé par le Théâtre de la Scala. Voici une nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** qui fait appel à une autre prestigieuse Maison : l'Opéra royal de **Covent Garden** dont l'Orchestre est dirigé par Carlo Maria Giulini. Les interprètes sont d'une qualité remarquable et servent avec une intelligence sans faille l'œuvre de Giuseppe VERDI (1813-1901). Il suffit de nommer Montserrat Caballé (Elisabeth de Valois), Placido Domingo (Don Carlos), Shirley Verret (la Princesse d'Eboli), Ruggero Raimondi (Philippe II)... L'**Ambrosian Opera Chorus** est sous la responsabilité de John McCarthy. Rappelons que cette œuvre a été composée pour l'Opéra de Paris sur un livret de Méry et Du Locle d'après Schiller : sa création dans la capitale date de 1867 et fut suivie de peu par la création londonienne. Ce n'est que vingt années plus tard que le **Théâtre alla Scala** de Milan en donna une version italienne satisfaisante, revue par Verdi. C.M. Giulini, le chef d'orchestre de la présente version, a parfaitement défini la place de **Don Carlos** dans l'œuvre de Verdi, et l'originalité de cette œuvre dont la version française n'avait pas sans doute l'équilibre de la révision italienne définitive : **« C'est le point culminant de trois étapes successives,** écrit Carlo Maria Giulini : **il y a d'abord** I due Foscari, **puis** Simon Boccanegra — **qui est une très belle partition pour voix d'hommes, mais où il manque un vrai grand rôle féminin — et pour finir** Don Carlos, **une œuvre humaine à la gloire de la liberté. Don Carlos contient tout, deux merveilleux rôles féminins et des pages splendides pour basse, baryton et ténor. »** D'une telle vision abstraite, les interprètes de cette nouveauté font une remarquable et artistique réalité.

- **BRAHMS, Concerto n° 2 pour piano et orchestre** - 30/33 DECCA Aristocrate 7312 X st. quadr.

Ce monumental chef-d'œuvre de Johannes BRAHMS (1833-1897) a été composé à l'âge de 48 ans, une vingtaine d'années après le **Premier Concerto pour piano.** Monumental est le qualificatif qui convient réellement à cette page d'envergure, d'une durée d'environ quarante-cinq minutes, partagée — à l'instar d'une symphonie — en quatre mouvements et qui présente autant d'intérêt dans la partie soliste que dans son orchestration. La partie pianistique est écrasante non seulement par la pensée, le souffle qui l'animent, mais encore par une technique drue, laissant peu de répit à l'interprète. C'est sans doute ce qui explique que sur dix-huit versions actuellement au catalogue général du disque, cette nouveauté soit la première — c'est ce qui fait son charme, son intérêt nonobstant sa valeur artistique — à présenter un soliste qui soit une femme. Cécile Housset domine valeureusement cette difficile partition, accompagnée par l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Kurt Masur.

- **TCHAIKOVSKY, Concerto n° 1 pour piano et orchestre** - 30/33 DECCA Aristocrate 7428 X st.

Diptyque contrasté avec la nouveauté précédente, voici un autre monument de la littérature pianistique, qui bénéficie également de multiples versions au catalogue. Comme chez Brahms, ce **Concerto n° 1 en Si bémol M. op. 23 de P.I. TCHAIKOVSKY** (1840-1897) a son premier thème exposé aux cors, mais combien différemment. Toute la conception des œuvres contraste à l'envi et la comparaison est fructueuse entre ces deux compositions si représentatives de leur époque, et qui ont été conçues presque simultanément, entre 1876 et 1880. L'interprétation de Vladimir Ashkenazy est à la hauteur des plus prestigieuses, avec une rare distinctiion qui ôte toute impression de redite ou déjà entendu pour une œuvre qui résonne dans toutes les mémoires. L'Orchestre Symphonique de Londres est placé sous la direction de Lorin Maazel.

- **TCHAIKOVSKY, Le Lac des Cygnes** - Coffret 3 × 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-02790/2 st.

C'est la volonté de l'illustre danseur et chorégraphe Marius Petipa qui imposa et assura le triomphe du **Lac des Cygnes** en 1895 au Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg dans le cadre de fêtes données en mémoire du compositeur disparu depuis deux ans. En effet, l'œuvre avait connu un échec retentissant du vivant de TCHAIKOVSKI, remaniée qu'elle fut en 1877 par un chef d'orchestre borné et sans scrupules. Ce « dernier ballet romantique », ou bien encore cet « opéra dansé » comme on l'a désigné, doit aujourd'hui à la volonté d'André Prévin, cet excellent « spécialiste du ballet », d'entrer dans son intégralité au catalogue. Quatre actes, représentant une soirée de rêve, sont rassemblée en trois disques où les instants d'excellente musique ne manquent pas. Ida Hændel est le violon solo, Douglas Cummings le cello solo de cette belle et originale nouveauté enregistrée en juin 1976 par le **London Symphony Orchestra** pour **EMI LA VOIX DE SON MAITRE.** et sous la baguette d'André Prévin.

- **DVORAK, Symphonie du Nouveau Monde** - 30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 603 X st. g. u.

Voici le 46e enregistrement réalisé par Guennadi Rojdestvenski pour **LE CHANT DU MONDE.** Il est ici à la tête de l'Orchestre Symphonique de la Radio et Télévision de l'U.R.S.S. pour une exécution très généreuse de la **Symphonie n° 9 en Mi mineur** d'Antonin DVORAK (1841-1904), **Symphonie du Nouveau Monde,** dont le succès reste inébranlable auprès de générations de nos élèves, reflet de la fidélité du grand public envers une « grande machine » que les musiciens ont tort de ranger dans l'armoire du « trop » connu : elle recèle plus d'une page ravissante et qui mérite d'être réentendue avec attention. La pochette est opportunément illustrée avec une belle reproduction du **Bureau de coton à La Nouvelle-Orléans** de Degas. Une intéressante nouveauté pour nos discothèques scolaires.

- **D'INDY, Symphonie cévenole.**
SAINT-SAENS, Concerto n° 5 pour piano et orchestre - 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

Heureuse idée d'**EMI LA VOIX DE SON MAITRE** que de réunir sur un même disque deux pages encore presque contemporaines, puisque la **Symphonie sur un chant montagnard op. 25** pour piano et orchestre de Vincent d'**INDY** (1851-1931) date de 1885, et le **Cinquième Concerto pour piano et orchestre en Fa M. op. 103** de Camille SAINT-SAENS (1835-1921), dit **Concerto égyptien** parce qu'il fut conçu à Louqsor en 1896. On constatera d'ailleurs la cohérence historique, dans cette Discothèque, de quatre monuments faisant appel au piano, de Brahms, Tchaïkovsky, d'Indy et Saint-Saëns. J'ai rendu compte naguère dans ces mêmes colonnes de la qualité de l'intégrale des Concertos de Saint-Saëns par Aldo Ciccolini accompagné par l'Orchestre de Paris sous la direction de Serge Baudo : la présente gravure fait appel à cet enregistrement paru en 1972. La **Symphonie** de Vincent d'Indy, dont on sait qu'elle est pour **orchestre et piano,** et non point pour **piano et orchestre,** est quant à elle une nouveauté dans laquelle on appréciera une fois encore et avec un plaisir renouvelé la qualité du jeu d'Aldo Ciccolini, également associé à l'Orchestre de Paris, toujours sous la direction de Jacques Baudo.

- **M. CONSTANT, Septentrion** - 30/33 ERATO STU 70917 st.

Septentrion, « saltavit et placuit », ballet en sept tableaux de Roland Petit sur un argument d'Yves Navarre, a été créé

au printemps 1975 par les Ballets de l'Opéra de Marseille. Cette partition de Marius CONSTANT (né en 1925) se présente en sept parties au cours desquelles se déroule le drame de l'artiste créateur qui paraît, qui danse et plaît puis doit disparaître, par sa personnalité même qui indispose la société qui l'entoure et cependant l'applaudit. Il n'a donc qu'à s'épuiser en son art et s'effacer, de manière à ne susciter que des regrets, sans jamais imposer des réalités contraignantes. Les divers tableaux sont successivement : **Le clan des indifférents, Saltavit et placuit, Les quatre séductions (la Pureté, les Diamants, la Virilité, la Célébrité)** et **Le suicide par la danse.** La partition est intéressante sans que l'on puisse avancer que Marius Constant ait voulu construire une « œuvre », encore moins un chef-d'œuvre. Elle est néanmoins bien de notre temps, ne négligeant aucune des acquisitions modernes de notre langue, « baroquisme » de la trame sonore qui oscille de collages à la manière de Bério à de rauques appels de **free-jazz,** effets multiples obtenus avec la voix grave de femme ou des instruments spéciaux comme les Ondes Martenot, voire des appeaux. Les interprètes sont l'**Ensemble Ars Nova,** avec la voix d'Elise Ross, sous la direction du compositeur. Le revers de la pochette ne vaut pas l'avers...

● **TROMPETTE ET ORGUE : Maurice André et Marie-Claire Alain** - Coffret 3 x 30/33 ERATO Offre spéciale ERA 9153 st.

De quoi faire rugir les nombreux amateurs du mariage de la trompette et de l'orgue : un bilan, en quelque sorte, des possibilités « baroques » de cet accouplement. Et les deux partenaires sont d'envergure puisque Marie-Claire Alain dialogue ici avec Maurice André, tantôt sur l'orgue Detlef-Kleuker de l'Eglise évangélique allemande de Paris, ou sur le grand Haerpfer-Erman de la basilique de Saint-Quentin, cependant que Maurice André reste fidèle à Selmer de la première à la sixième face. Voici donc un important échantillonnage de **sonates** de VIVIANI (XVII[e] s.), ALBINONI (1671-1750), MARTINI (1706-1784), HÆNDEL (1685-1759), CORELLI (1653-1713), de **Branles** françois de Claude GERVAISE (XVI[e] s.), de **concertos** de WALTHER (1684-1748), J.C. BACH (1735-1782), ALBINONI déjà nommé, œuvres auxquelles sert de préambule l'indiscutable triomphe de Maurice André, l'adaptation du choral de Jean-Sébastien BACH (1685-1750), **Jésus que ma joie demeure.** Non, vraiment, il est inutile de pistonner ce disque auprès de nos lecteurs, la trompette de la renommée suffira à attirer sur lui l'attention de tous les passionnés !

Jean MAILLARD.

● **GEORGE GERSHWIN - PORGY AND BESS - DECCA (importation). Stéréo SET 609-11.**

Qui ne connaît au moins de nom cet opéra pour grand spectacle dont bien des airs ont fait le tour du monde, ne serait-ce que le fameux SUMMERTIME inscrit depuis longtemps au répertoire d'ELLA FITZGERALD ? Mais si l'œuvre a eu une popularité immense, et si beaucoup en ont fredonné les principaux thèmes (grâce en partie à l'adaptation en jazz qu'en firent ARMSTRONG et FITZGERALD), bien peu eurent le privilège de l'entendre dans son intégralité originelle et encore moins purent la voir représentée sur la scène de nos théâtres européens qui la boudent avec une obstination féroce. Cet enregistrement produit par la **DECCA anglaise** la propose en premier enregistrement intégral et mondial dans toute sa splendeur. C'est un feu d'artifice permanent de sons et de rythmes tout au long de ces trois disques remarquablement gravés qui restitue en même temps que la musique son espace scénique indispensable, accentuant du même coup le côté grand spectacle à l'américaine qu'elle incarne si bien. Que d'exubérance, que de vie ! On se sent pris malgré soi par toute cette agitation bariolée aux allures charmeuses qui vous entraîne dans un tourbillon sans fin.

En fait, **DECCA** présente là une éblouissante réalisation discographique qui réunit sous la baguette incisive de LORIN MAAZEL, outre le CHEVELAND ORCHESTRA, le CHEVELAND ORCHESTRA CHORUS et le CHEVELAND ORCHESTRA CHILDREN'S CHORUS, dans le rôle de PORGY : WILLARD WHITE à la voix chaude et colorée, celui de BESS est tenu par LEONA MITCHELL, BARBARA HENDRICKS, dont la voix expressive et transparente semble planer, chante CLARA. Bien d'autres interprètes dignes d'attention figurent également dans cette distribution brillante et pour peu qu'on se laisse prendre par le côté enjôleur de cette musique sans autre prétention que de divertir spontanément, et qui vous abreuve, on baigne dans l'enthousiasme.

● **NICOLAS DE GRIGNY - LIVRE D'ORGUE - EMI - LA VOIX DE SON MAITRE. 2 C 167 1288718 2 X.**

Une **messe** suivie de **5 Hymnes** des principales fêtes de l'année, soit 42 pièces brèves, forment la totalité de ce livre d'orgue unique, et du même coup l'œuvre entière de ce musicien mort prématurément à l'âge de 31 ans en 1703 après avoir vécu à Paris puis à Reims, à l'écart du monde, de la cour et de ses tumultes. Pourtant, malgré sa minceur, ce livre constitue un des plus beaux aspects de la musique française classique pour orgue, dans ce qu'elle a de plus fort et de plus complet. **GRIGNY** y a réalisé une sorte de synthèse personnelle entre le pur contrepoint d'inspiration religieuse et l'amabilité mondaine qui caractérise si souvent l'art classique français. C'est une musique généreuse et dense, débordante d'invention et de souplesse, que les Editions **PATHE MARCONI** proposent ici à la faveur d'une excellente gravure en coffret de deux disques dans l'interprétation sensible et chaude de LIONEL ROGG au grand orgue « Isnard » de la Collégiale ST-SALOMON-ST-GREGOIRE de PITHIVIERS construit en 1786 et restauré dans toute son authenticité par le facteur Robert BOISSEAU en 1962.

● **EDOUARD LALO (1823-1892) - SONATE POUR VIOLON ET PIANO op. 12 - TROISIEME TRIO op. 26 - ARION ARN 38 304 K.**

On ne peut pas dire que **LALO** occupe beaucoup aujourd'hui l'actualité musicale et, la **Symphonie Espagnole** exceptée, son œuvre, victime des préjugés concernant le XIX[e] siècle français reste un peu dans l'ombre. Aussi est-ce avec plaisir que je l'évoque à l'occasion de cet enregistrement **ARION** tout en déplorant qu'on en parle si peu. Trente ans séparent les deux pages, mais si la seconde contraste violemment avec la première toute légère et enjouée, la même finesse, la même impression de santé, d'équilibre animent ces deux œuvres pleines de lumière et le **Trio** atteint à une profondeur d'expression formelle particulièrement dense. Une merveille que le TRIO JEAN MARTIN (violon FLORA ELPHEGE, violoncelle CLAUDE BURGOS, piano JEAN MARTIN) joue avec aisance et une belle musicalité. Autant de qualités faisant de ce disque une production digne d'intérêt. Il faut toutefois regretter la sonorité un peu métallique du piano, un peu surprenante au début de la sonate, sonorité due sans doute à la technique d'enregistrement.

● **RENE CLEMENCIC ET SES FLUTES - HARMONIA MUNDI HM 384 K.**

Depuis une vingtaine d'années, grâce aux travaux des musicologues, et aussi sans doute parce que répondant à un profond besoin de renouveau et de fraîcheur, aujourd'hui où ces deux qualités manquent le plus, la musique ancienne peu à peu sort de l'ombre, entraînant avec elle la réhabilitation des instruments pour lesquels elle fut écrite. Dans cet esprit, le musicologue et flûtiste virtuose RENE CLEMENCIC, dont le répertoire apparaît d'une étonnante variété, a déjà fait connaître à la tête de son CLEMENCIC CONSORT maintes œuvres anciennes dans leur plus grande authenticité et **HARMONIA MUNDI** propose aujourd'hui une sorte de récital René CLEMENCIC avec quelque **21 pièces pour flûte** entre 1200 et 1750, jouées sur 21 flûtes différentes, de la flûte de berger à la flûte à bec les doubles flûtes et bien d'autres. Vaste programme d'aspect baroque, en passant par les cors de chamois, les galoubets,

les doubles flûtes et bien d'autres. Vaste programme d'aspect tour à tour folklorique, enjoué, délicat, nostalgique ou chaleureux que RENE CLEMENCIC exécute avec beaucoup de verve et de chaleur. PETER WIDENSKY (regale, positif baroque), ANDRAS KECSKES (chitarra saracenica, rubebe, luth, guimbarde), ESMAIL VASSEGHI (tympanon, tambour), et WOLFGANG REITHOFER (tambourin, tambour, darbukka, cymbales, buche) l'accompagnent. C'est toute une fête pour qui s'intéresse un peu à la musique ancienne hors des sentiers battus et qui, de plus, apprécie la flûte à bec et ses dérivés.

Belle réalisation, originale et enrichissante !

● **J.-S. BACH - INTEGRALE DES SEPT TOCCATAS - BWV 910-916 - PRELUDE (FANTAISIE) - BWV 922 - FANTAISIE CHROMATIQUE ET FUGUE - BWV 903 - PHILIPS 6747 354 2 Y.**

BACH écrivit ces sept toccatas entre 1707 et 1717 ; ce sont des pages brillantes, que la fantaisie chromatique composée plus tard domine de toute la puissance de son lyrisme, mais par-delà leurs différents caractères, il règne tout au long de ces pièces présentées en coffret de deux disques et fort bien gravées — le clavecin y conserve toute la finesse de son timbre — une sorte de vitalité jaillissante qui dépasse de loin l'habituelle virtuosité inhérente à la Toccata pour donner une expression plus intense d'aspect souvent monumental que BLANDINE VERLET restitue ici avec ferveur. La plus marquante sans doute, la **TOCCATA en Fa dièse mineur BWV 910**, apparaît comme une grande fresque sonore quasi symphonique empreinte de noblesse et d'intériorité.

Belle réalisation en bref qui. outre sa valeur artistique, favorise une présentation comparée en classe des différentes écoles de clavecin allemande, française et italienne.

● **STRAVINSKY - DIVERTIMENTO - SUITE ITALIENNE - DUO CONCERTANT - EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 065 02644 A.**

Pour favoriser une plus large expansion à ses œuvres, **STRAVINSKY** en transcrivit quelques-unes en vue de concerts de chambre qu'il se proposait de donner en Europe et en Amésant de clarté, de vie et de rigueur, la **SUITE ITALIENNE** et **DIVERTIMENTO** ne constituent en fait qu'une seconde version des ballets **PULCINELLA** et **BAISER DE LA FEE**. Quant au **DUO CONCERTANT**, il fut spécialement écrit pour la circonstance afin d'élargir le programme.

Ces trois œuvres, magnifiquement interprétées ici par ITZHAK PERLMAN (violon) et BRUNO CANINO (piano), éblouissent de clarté, de vie et de rigueur, la **SUITE ITALIENNE** surtout, avec ses allures de classicisme enjoué et ses accents incisifs où la musique déborde de subtilité et de franche poésie, que les deux interprètes exécutent avec une profonde maîtrise, une étroite identité d'expression et beaucoup de réalité sonore.

● **J.-S. BACH - TROIS CONCERTOS - BWV 1060, BWV 1059 et BWV 1064 pour VIOLON et HAUTBOIS - pour HAUTBOIS et CLAVECIN - pour trois VIOLONS - ERATO Stéréo STU 70993 X.**

Parallèlement à la charge de cantor que **BACH** assumait à LEIPZIG depuis 1727, il dirigeait le COLLEGIUM MUSICUM fondé par TELEMANN, et pour cet ensemble composé d'étudiants il dut écrire maintes œuvres instrumentales dont les trois **CONCERTOS** enregistrés ici dans une interprétation de J.-F. PAILLARD à la tête de son orchestre de chambre et de Gérard JARRY, Catherine GABARD, Brigitte ANGELIS, violonistes ; Jacques CHAMBON, hautboïste ; et Luciano SGRIZZI, claveciniste.

Ces œuvres aujourd'hui sont très connues, mais c'est toujours avec bonheur qu'on les réécoute. Elles conservent intactes leur valeur expressive et leur jeunesse et à chaque nouvelle audition on se sent transporté d'enthousiasme ; un bain vivifiant de fraîcheur et de générosité sonore que les interprètes restituent ici chaleureusement, avec une spontanéité qui enchante.

● **SAINT-SAENS - SYMPHONIE N° 3 AVEC ORGUE - EMI LA VOIX DE SON MAITRE Stéréo Quadri 2 C 069 14070 X.**

Il s'agit d'une nouvelle édition de l'œuvre exécutée par l'ORCHESTRE NATIONAL DE L'O.R.T.F. que dirige JEAN MARTINON avec BERNARD GAVOTY aux grandes orgues de SAINT-LOUIS-DES-INVALIDES. De la part d'un musicien souvent taxé d'académisme et dont une grande partie de la production semble aujourd'hui vieillie, une telle partition peut surprendre tant elle est vibrante, et je mentionne ici avec joie cette nouvelle édition signée Pathé Marconi, toute à la gloire du Romantisme français. Un élan irrésistible parcourt cette œuvre puissante et sa dimension dramatique s'impose avec force dans un univers sonore chaleureux, passionné ou merveilleux, mais toujours équilibré et vigoureusement construit. Quant à l'interprétation, plus extérieure peut-être (plus « latine ») que la version de BAREMBOIN parue récemment, elle apparaît nerveuse et fortement contrastée, peut-être trop spécifiquement sonore et orchestrale par rapport au formidable potentiel expressif et intérieur de cette symphonie parmi les plus magistrales de notre musique française.

● **SAINT-SAENS - SYMPHONIES N°s 1 et 2 - PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 9500 079 X.**

Avec la 3e Symphonie en Ut Mineur enregistrée par **EMI LA VOIX DE SON MAITRE,** voilà d'un coup trois des cinq symphonies de **SAINT-SAENS** existant réellement au premier plan de l'actualité discographique. La publication des deux autres ayant été interdite par l'auteur lui-même, nous voilà en présence d'une sorte d'intégrale réalisée en collaboration. Les deux œuvres enregistrées ici datent de 1852 et 1859, mais si elles n'atteignent pas à la grandeur de la 3e, elles constituent néanmoins deux monuments de musique, la seconde surtout aux accents dépourvus de théâtralité, et d'un véritable élan.

ELIAHU INBAL, à la tête du R.S.O. FRANCFORT, donne de ces deux œuvres concises et savamment construites une interprétation lumineuse avec un bel équilibre des différentes masses orchestrales et une grande musicalité.

● **BERLIOZ - INTEGRALE DE L'ŒUVRE SYMPHONIQUE - PHILIPS SUPER ARTISTIQUE Stéréo 6747 271 5 L P.**

Depuis quelques années, les éditions **PHILIPS** s'enrichissent périodiquement de quelques réalisations discographiques exceptionnelles par leur dimension, leur programme et ce qu'il représente de musique, de même que par la valeur des interprétations. Ainsi le Parsifal de KNAPPERBUSH, les Maîtres Chanteurs de Varriso, et surtout la Tétralogie de Karl BOHM. Cette intégrale présentée en coffret de 5 disques, dans le cadre d'un cycle **BERLIOZ,** s'ajoute à la série. Il s'agit d'une vaste réalisation faisant de cet enregistrement quelque chose d'autre qu'une nouveauté ordinaire, même si celle-ci provoque un quelconque enrichissement culturel. La musique seule importe, sans autre considération qu'elle-même, et COLIN DAVIS à la tête du LONDON SYMPHONY ORCHESTRA pour l'ensemble des œuvres, et du CONCERTGEBOUWORKEST pour la « Symphonie Fantastique », avec NOBUKO IMAL, alto (Harold en Italie) ; PATRICIA KERN, contralto ; ROBERT TEAR, ténor ; JOHN SHIRLEY-QUIRK, basse (Roméo et Juliette), et les JOHN ALLDIS CHOIR et LONDON SYMPHONY CHORUS, donne de ces œuvres une interprétation passionnée et vibrante, d'une grande pureté. Que de fièvre, que de fougue, tout au long de cet enregistrement magnifiquement gravé où l'orchestre, tout en relief, nerveux, cinglant même, sonne avec une clarté et une véhémence fantastiques.

Comprenant la **« Symphonie Fantastique »**, le prélude des **« Troyens »**, une **« Marche Funèbre »**, pour la dernière scène d'Hamlet, la **« Symphonie Funèbre et Triomphale »**, **« Harold en Italie »** et **« Roméo et Juliette »**, voilà certainement la plus belle réalisation de ce mois.

- **SCHUMANN - SONATES POUR PIANO ET VIOLON N°s 1 et 2 - EMI LA VOIX DE SON MAITRE IMPORT GERMANY 1 C 065 - 30 233 X.**

Autre réalisation de choix, quoique de dimensions plus modestes, ces deux sonates que **SCHUMANN** écrivit en quelques jours en 1851, alors qu'il venait de s'établir à Düsseldorf pour y assumer les fonctions de directeur de la musique. Si l'on excepte la plus grande simplicité de la première plus spécifiquement musicale, par rapport à la seconde plus développée, d'expression plus dramatique aussi, les deux œuvres procèdent de la même veine poétique, chaleureuse et fervente, d'un romantisme confiant que les deux interprètes MICHEL BEROFF et ULF HOELSCHER, très bien servis par l'excellente gravure, jouent avec une chaude sensibilité et un phrasé splendide.

- **REPERTOIRE POUR LES JEUNES VIOLONISTES, Volume 2 - HARMONIA MUNDI HM 387 K.**

Lully, Couperin, Schubert, Mozart, Fauré, Stravinsky, Bartok, pour le 1er VOLUME du REPERTOIRE POUR LES JEUNES VIOLONISTES, paru récemment et dont il a été rendu compte ici même ; **LECLAIR, L. BOULANGER, FAURE, PROKOFIEV, MILHAUD, STRAVINSKY, WEBERN, FALLA,** pour le second que **HARMONIA MUNDI** publie aujourd'hui avec REGIS PASQUIER au violon et JEAN-FRANÇOIS HEISSER au piano. Les 11 œuvrettes de ce second volume, d'un niveau légèrement supérieur, succèdent aux précédentes dans le même esprit et avec la même fraîcheur. Il s'agit de proposer au débutant un choix de morceaux susceptibles de développer son goût, sa sensibilité et de stimuler son intérêt pour la musique. L'assemblage de ces pièces de styles différents fait de cet enregistrement, accompagné des partitions pour la majorité des morceaux, quelque chose de vivant, d'agréable, plein de poésie et de jeunesse ; et parmi les 11 pièces figurent une mélodie de **MILHAUD (Le Printemps),** un andante de **FAURE** et la 1re des **VIER STUCKE op. 7** de **WEBERN** débordants de musicalité, faisant de cette réalisation autre chose qu'une simple sélection pour débutants. Bravo !

- **CHOPIN - LES TROIS SONATES POUR PIANO - PHILIPS, INVITATION A LA MUSIQUE. Stéréo 65 390 40 U.**

Dans la présentation habituelle à sa collection **INVITATION A LA MUSIQUE,** collection de grande vulgarisation, agrémentée de quelques photos et d'un commentaire succinct mais agréable, **PHILIPS** fait preuve d'originalité en publiant ces trois sonates ensemble. En effet, si la réputation des 2e et 3e n'est pas à faire, on ignore bien souvent, par contre, la première écrite vers 1828. Voici donc une manière d'intégrale exécutée par le pianiste ADAM HARASIEWICZ. Que de différences entre ces trois œuvres, de la première, sage, bien faite, aux deux autres, plus libres, s'assimilant plus à un cheminement poétique qui s'ouvre sur l'imaginaire qu'à une forme musicale stricte. L'enregistrement paraît malheureusement un peu lourd, et c'est dommage pour l'authentique sensibilité de l'interprétation. ADAM HARASIEWICZ joue d'abord avec son cœur, et si d'autres versions plus concises, plus sonnantes existent actuellement sur le marché, celle-ci domine de toute sa chaude vitalité.

- **CHOPIN - SCHERZO N° 2 - FANTAISIE op. 49 - POLONAISE HEROIQUE - FANTAISIE-IMPROMPTU - BALLADE N° 1 - BERCEUSE op. 57 - EMI, LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 14144 CR.**

Faisant suite à la petite intégrale PHILIPS, voici tout un récital CHOPIN, avec un choix d'œuvres pour la plupart très connues, échelonnées tout au long de sa vie de compositeur, de la Fantaisie-Impromptu à la Berceuse op. 57. Par rapport à l'interprétation des sonates par ADAM HARASIEWICZ, le pianiste GABRIEL TACCHINO interprète ici ces pages souvent exaltées, dans une esthétique plus modernisante, plus brillante, faisant une plus large part à la virtuosité et au phénomène sonore proprement dit. Avec un phrasé particulièrement incisif, mais peut-être un peu trop brutal parfois, son jeu apparaît plus spécifiquement concertant ; en tout cas, libéré de toute intériorité romantique. Son interprétation reste « ouverte » et animée d'une verve passionnée, souvent étourdissante. Le 2e Scherzo et la Polonaise Héroïque notamment atteignent à des moments très forts, mais je regrette un peu pour ma part l'interprétation trop à l'emporte-pièce de la Fantaisie-Impromptu.

- **REPERTOIRE POUR LES JEUNES PIANISTES, vol. 3 - HARMONIA MUNDI HM 318 K.**

Tous les pianistes connaissent CLEMENTI pour en avoir consciencieusement massacré les « œuvres » à leurs débuts, mais ce nom n'évoque pas de grands souvenirs musicaux et semble plutôt s'être usé à la tâche pédagogique. **HARMONIA MUNDI** lui consacre son 3e volume du REPERTOIRE POUR LES JEUNES PIANISTES avec un enregistrement de son op. 36. Voilà qui est bien venu, car si les six œuvrettes de cet op. 36 n'atteignent pas à de hauts sommets, elles touchent néanmoins par leur charme, leur grâce enfantine et leur simplicité. CLEMENTI les écrivit en 1798 pour les débutants au Piano-Forte et le pianiste GINO GORINI les joue ici avec beaucoup de douceur.

- **VASSIL KAZANDJIEV - ICONES VIVANTES, IMAGES DE LA BULGARIE - HARMONIA MUNDI, MUSIQUE D'ABORD HM 118 G.**

Le jeune compositeur VASSIL KAZANDJIEV, actuellement chef des solistes de SOFIA, écrivit ces deux œuvres à la gloire de la Bulgarie. La première pièce trouve son inspiration dans l'exposition d'Icones de la crypte de la Balilique ALEXANDRE-NEVSKY à SOFIA ; le titre de la seconde, quant à lui, est suffisamment explicite. C'est une musique étrange, aux lignes nerveuses, insaisissables, donnant l'impression d'une projection spatiale des sons, les uns croisant les autres pour aboutir à des éclats, un peu comme un feu d'artifice au sein duquel surnagent des éléments mélodiques inspirés du folklore. Tout s'organise et se détruit à la façon d'un rêve. C'est un cheminement vers l'abstrait, une expression qui pourrait être surréaliste, une grande fresque assez fascinante, d'ombres et de lumière qu'interprètent les SOLISTES DE SOFIA dirigés par l'auteur.

- **RONDES ET COMPTINES, vol. 2 - CARL ORFF - HARMONIA MUNDI HM 3 0006 Y.**

Selon une présentation désormais bien connue, **HARMONIA MUNDI** poursuit l'enregistrement des chansons enfantines françaises d'après la méthode Carl ORFF avec une foule d'interprètes, adultes et enfants, placés sous la direction de JOS WUYTACK. 48 petites séquences instrumentales ou chorales et quelques poésies ont été réunies sous ce titre pour une manifestation musicale d'une grande fraîcheur, faisant la part belle au jeu et à la bonne humeur.

Il me faut redire la valeur de ces réalisations qui plaisent tant aux petits enfants et qui les éveillent à la musique, avec toute la finesse indispensable à ce genre d'entreprise.

- **CHANTONS LES ANIMAUX - HARMONIA MUNDI HM 4506 G - COMPTINES ET JEUX - HARMONIA MUNDI HM 4504 G - FABULETTES - HARMONIA MUNDI HM 4505 G - MUSICA POETICA - CARL ORFF.**

Directement issus de la grande collection HARMONIA MUNDI sur la méthode CARL ORFF, ces agréables 45 tours présentent surtout l'avantage de pouvoir être manipulés par les enfants eux-mêmes. Ces petites livres-disques justifient à eux seuls l'existence du « Mange-Disque », si souvent cause de migraines... qui, pour une fois, perdra son côté insipide, souvent bêtifiant et vulgaire. Des reproductions de dessins en couleurs alternent dans la partie livre avec les textes des chansons et des poésies. A mettre dans toutes les écoles maternelles et cours préparatoires.

Hervé Musson.

INFORMATIONS DIVERSES

EXONERATION DES DROITS D'INSCRIPTION AU CENTRE NATIONAL DE TELE-ENSEIGNEMENT POUR LES MAITRES AUXILIAIRES

Nous prions nos lecteurs concernés par ce sujet (Circulaire n° 77-126 du 6 avril 1977) de se reporter au B. O. n° 15 du 21-4-77 qui donne tous renseignements. On doit pouvoir consulter cette circulaire à la bibliothèque des établissements.

MISE EN PLACE DU REGIME LEGAL DE PRETS AUX JEUNES MENAGES DE FONCTIONNAIRES ET D'AGENT DE L'ETAT

L'importance de cette circulaire (n° 77-146 et 77-046 du 20 avril 1977 ne nous permet pas de le publier intégralement. On la trouvera dans le B. O. n° 17, du 5 mai 1977, pages 1171 et suivantes. S'adresser à la bibliothèque au Centre de documentation des établissements.

CARREFOUR INTERNATIONAL DES ARTS

Il s'agit d'une Association créée et constituée par des jeunes passionnés d'art. Le but :

1) Organiser de grands concerts et récitals pour les **jeunes artistes** afin qu'ils puissent se faire connaître du grand public.

2) Présenter au public toutes expositions et manifestations culturelles, peinture, sculpture, danse, représentations théatrales non seulement pour les maîtres consacrés, mais également pour les **jeunes talents** représentatifs des courants de l'art contemporain sous toutes ses formes.

3) Organiser toutes manifestations susceptibles de favoriser le rayonnement de la **culture française à l'étranger.**

4) Développer et soutenir toutes les institutions quelconques de nature à favoriser les mêmes activités que l'association.

Lors de la séance d'inauguration, j'ai été saisi d'un enthousiasme par la foi, la confiance et l'ardeur habitant tous les membres. L'idée ayant présidée à cette création réside dans le fait que de jeunes artistes de talent rencontrent de nombreux obstacles pour se faire connaître, tant le public est fasciné par les noms étrangers, certes de grand talent, alors que dans notre pays, existent de nombreuses et grandes valeurs artistiques restant dans l'ombre et, par conséquent insoupsonnées. Ce m'est donc un devoir particulièrement agréable de vous inviter fermement à appartenir à cette jeune association.

Adressez-vous à : Carrefour International des Arts, 49, avenue Franklin-Roosevelt, 75008 Paris. Tél. : 720-32-04.

QUATORZIEME FETES MUSICALES EN TOURAINE GRANGE DE MESLAY - GRAND THEATRE DE TOURS DU 24 AU 26 JUIN ET DU 30 JUIN AU 4 JUILLET 1977

Programme dédié à Franz Schubert. 24 juin : Melos Quartett de Stuttgart. 25 juin : Maurizio Pollini, piano. 26 juin : Peter Schreier, ténor - Irwin Gage, piano. 30 juin : Orchestre de Hilversum, Orchestre National de la Radio Hollandaise, Direction Michel Tabachnik. 1er juillet : Sviatoslav Richter et Zoltan Kocsis, piano à quatre mains. 2 juillet, Grand Théâtre de Tours : Dietrich Fischer-Dieskau, baryton - Sviatoslav Richter, piano. 3 juillet : Elisabeth Sœderstrœm, soprano - Paul Hamburger, piano. **Concert Exceptionnel,** 4 juillet, Grand Théâtre de Tours : Dietrich Fischer-Dieskau, baryton - Sviatoslav Richter, piano.

S'adresser à : Fêtes Musicales en Touraine - Hôtel de Ville - 37032 Tours Cedex.

LA ROCHELLE CINQUIEMES RENCONTRES INTERNATIONALES D'ART CONTEMPORAIN 28 juin - 8 juillet 1977

Musique - Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlandaise - NOS (Hilversum) : Concert organisé dans le cadre du traité culturel franco-néerlandais. 1er programme: David Porcelijn: 10-5-6a (C.F.); Nguyen Thien Dao : Mau Va Hoa (C.M.); Michel Tabachnik : Les Perséïdes (C.M.) nouvelle version; Witold Lutoslawski : Concerto pour violoncelle et orchestre. Soliste : Mstislav Rostropovitch. Lundi 4 juillet, 2e programme : Luciano Berio : Sinfonia - Laborintus II. Solistes : Swingle II. Dierction : Michel Tabachnik. Mercredi 6 juillet : **Orchestre Philharmonique de Lorraine :** Carte blanche à Mstislav Rostropovitch. Direction : Michel Tabachnik. Samedi 2 juillet : Finale du Concours Rostropovitch, concours international de violoncelle pour la musique contemporaine. Direction : Jacques Mercier. Dimanche 3 juillet: **Ensemble Intercontemporain** - 1er programme : Pierre Boulez : Message (C.M.) pièce pour 7 violoncelles avec la participation des membres du jury du Concours Rostropovitch. Carlos Alsina: Schichten - Señales (C.M.) - commande des RIAC. Paul Méfano: Espaces Mouvants (C.M.) - commande du Ministère des Affaires Culturelles et de l'Environnement. Iannis Xenakis : Phlegra. Direction : Michel Tabachnik. Dimanche 3 juillet - 2e programme: Luciano Berio : Points on the curve to find (soliste : Katia Labèque) - Chemin IV (soliste : Robin Canter). Chemin II (soliste : Gérard Caussé) - Ritorno degli Snovidenia (C.F.) (soliste : Mstislav Rostropovitch) - Duo pour violoncelle et voix (C.M.) (solistes : Cathy Berberian et Mstislav Rostropovitch). Direction : Luciano Beiro. Mardi 5 juillet : **Ensemble Musique 20** en association avec le Conservatoire Municipal de Musique de La Rochelle. Xavier Darasse : création mondiale - commande du Ministère des Affaires Culturelles et de l'Environnement. Cristobal Halffter : création française. Luciano Berio : Folk songs (soliste : Cathy Berberian). Iannis Xenakis : Dmaathen (C.M.) (soliste : Claude Foray, hautbois). Direction : Cristobal Halffter. Jeudi 30 juin : **Swingle II :** Claude Debussy : Trois chansons; Maurice Ravel : Trois chansons; Luciano Berio : A Ronne (C.M.) nouvelle version, Cries of London. Jeudi 7 juillet : **Récital Rostropovitch :** Jean-Sébastien Bach : Suites numéros 2, 3 et 5 pour violoncelle. Mercredi 29 juin : **Récital de piano Kazuoki Fujii,** lauréat du Concours de piano Olivier Messiaen - 1976. Œuvres de Olivier Messiaen et Kazuoki Fujii (C.M.). Samedi 2 juillet : **Concert Animation François Bousch,** œuvres pour bandes et guitare électrique (C.M.). Lundi 4 juillet : **Ateliers Berio :** Analyse et cours d'interprétation des différentes Sequenzas de Luciano Berio, en présence du compositeur. **Concours Rostropovitch :** Concours international de violoncelle pour la musique contemporaine. Sous l'égide de la Fondation de France. 28-30 juin : Eliminatoises. Dimanche 3 juillet : Finale.

La Rochelle : 11, rue Chef-de-Vilel - 17000 La Rochelle. Tél. : (46) 41-03-35.

Paris : c/o La Recherche Artistique, 104, rue de la Tour - 75016 Paris. Tél. : 504-08-51.

FESTIVAL DE LA COTE LANGUEDOCIENNE - BEZIERS

Du 4 au 10 juillet, dans les sites historiques du Bitterois - **Citadelle de Béziers :** Musique de la Flotte de Toulon (Beethoven, Borodine, Milhaud, Ancelin). **Mardi 5 - Centre culturel de Valras :** (Lalo, Ibert, St Saëns, Chabrier). **Mercredi 6 S .Jacques :** Bach - Haëndel - Messiaen. **Jeudi 7 - Musée Fabrégat :** Musique française et occitane. **Vendredi 8 - Cathédrale:** Ensemble des chorales ACJ du Languedoc. Renaissance - Bach - Création de J.-P. Beugniot. **Samedi 9 - Cathédrale :** Vivaldi (Gloria) A. Ameller - Concerto grosso. **Dimanche 10 - Centre culturel de Creissan :** Renaissance - contemporains - folklore.

Renseignements - location : Syndicat d'Initiative, allée P.-Riquet, Béziers - 34000. Tél. : 28-44-57.

Ateliers de chant choral

Programme d'étude : Vivaldi (Gloria R. Calmel (Marie au calvaire). Direction : Alix Bourbon. Lieu : Château de la Devèze, près Béziers. Date : du 4 au 10 juillet.

Participation aux frais : 320 au foyer des Jeunes - 280 au Camping (petit déjeuner et repas compris).

SIXIEME FESTIVAL DE SAINT-LIZIER SEPTEMBRE 1977 FESTIVAL DES JEUNES GRANDS INTERPRETES

Cathédrale Romane de Saint-Lizier en Ariège. **Vendredi 9 :** Duparc - mélodies, Schubert - Schwanengesang. **Samedi 10 :** Brahms - Stravinsky - Harry Somers. **Dimanche 11 :** Recitals Jeunes Lauréats d'Epreuves Internationales, Marian Lapsansky, piano, lauréat de la Tribune Internationale des Jeunes Interprètes 1975. Récital d'un lauréat du Concours International de Chant de Paris 1977. Emmanuel Krivine, violon, lauréat de la Tribune Internationale des Jeunes Interprètes 1973. **Vendredi 16 :** Eugène Indjic, prix Rubinstein 1974, piano. Chopin - 4 nocturnes, ballade, scherzo, 12 études de l'opus 25. **Samedi 17 :** Jessye Norman, soprano; Dalton Baldwin, piano; Schubert - Schumann (« l'Amour et la Vie d'une Femme »); Mahler - Negro Spirituals. **Dimanche 18 :** Sous l'égide de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Promenade-Concert dans les Eglises romanes à retables baroques du Couserans « L'Art de la Fugue » de J.S. Bach par le Quatuor à Cordes Jean-Noël Molard.

Les Concerts des 10 et 11 septembre sont réalisés sous les auspices du Conseil International de la Musique et du Fonds International d'Entraide Musicale (UNESCO), avec la collaboration du Comité National Français de la Musique - 1re année : le Récital de Chant du 11 septembre est organisé en liaison avec le Concours International de Chant de Paris - 2e année. Les programmes des concerts du Festival (sauf les 10 et 11 septembre) sont donnés par leurs interprètes en exclusivité 1977 pour la France, ceux des 9, 16, 17 en première audition.

Renseignements et locations :

Bureau du Festival, 19, route de Pégoumas - 09200 Saint-Girons. Tél. (61) 66-14-11,

et Offices de Tourisme-Agences-FNAC, Paris.

FETES MUSICALES DE LA SAINTE BAUME EN PROVENCE

Du 1er au 14 août : Concerts, manifestations artistiques, productions animations. Les ateliers de la Sainte Baume : ouverts à tous sans distinction de niveau, d'âge. Ateliers : électro-acoustique, technique contemporaine de chant, musique de chambre, danse, guitare, improvisation chorale, construction d'objets et de machines sonores, initiation à la percussion, pédagogie musicale d'éveil, théâtre, analyse musicale.

Concerts : les stagiaires auront la possibilité exceptionnelle de programmer des concerts et des animations à partir d'œuvres de: Schoenberg, Ravel, Roussel, Bartok, Stravinski, Messiaen, Lukas Foss, Hubert, Maderna, Bério, Alsina, Castiglioni, Lenot, Jolas, Amy, Pousseur, etc.

Renseignements : Marie-Jehanne du Lau d'Allemans, 22, rue du Mont-Valérien - 92210 Saint-Cloud, Tél. : 771-65-52.

ASSOCIATION DES AMIS DU MUSEE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION, NICE

La ville de Nice, dans son Conservatoire National de Région, présente la seconde collection française d'instruments de musique, précédée seulement par les collections du Musée du Conservatoire de Paris. Des instruments prestigieux par leur antiquité, leur provenance, la richesse de leurs matières, la beauté de leurs formes. Des instruments qui se préparent à revivre présentés dans un cadre digne de leur valeur, pour un proche avenir.

Il sera présenté au Palais Lascaris la très originale exposition « **L'Europe du Clavecin** », présentation des instruments choisis pour leur parfaite adéquation à la musique de leur temps, et de leur lieu. Hommage rendu à un Luthier de notre siècle — T.R.C. Goff — pour que soit considéré à sa hauteur le génie d'un « créateur de sons ». Montage audio-visuel, une série de concerts, etc. Organisation d'un stage de facture de clavecin dirigé par Pierre Dumoulin, restaurateur pendant 8 ans au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, CNRS, assisté de Jean-Luc Charnoz. I - A qui s'adresse ce stage ? Par priorité aux participants ayant déjà une certaine expérience de la facture instrumentale ou, au moins, du travail du bois.

Les animateurs du stage se réservent en fonction des réponses au questionnaire, la possibilité d'établir une sélection des candidatures. Ce point pourra notamment être approfondi. Afin d'assurer une plus grande homogénéité des travaux, les kits « Frank Hubbard » ont été choisis comme modèles et supports de travaux pratiques au cours du stage. Les propriétaires de kits de clavecins « Frank Hubbard », à un ou deux claviers, sont donc plus particulièrement intéressés par ce stage, qui pourra néanmoins comprendre certaines questions d'intérêt général propres à d'autres kits.

Les participants désirant acheter un kit d'instrument devront donc prendre leurs dispositions en temps utile, en demandant directement à la Maison de la Musique ancienne, les informations nécessaires. II - Programme : 1) Rappel historique sur la facture des clavecins. 2) Présentation de kits. 3) Montage de caisse. 4) Traitement des tables : affinage, chevalets, barrages. 5) Collage des tables. 6) Finition des claviers. 7) Pointage et cordage. 8) Mécaniques, harmonisation. 9) Accord. 10) Initiation à la décoration. III - Durée et lieu du stage : Du 1er au 23 juillet. Stage à plein temps : 8 heures par jour, de 9 h 30 à 12 h 30, et de 14 heures à 18h30 au Palais Lascaris, rue Droite, Nice.

S'adresser à : L'Association des Amis du Musée Instrumental du Conservatoire National de Région, 24, boulevard de Cimiez - 06000 Nice - Tél. 53-01-17. Concerts : 15 juin, 16 h 30 : Violon « baroque » théorbe, clavecins. 18 juin, 21 h : 12 Sonates de D. Scarlatti, Enri Mendoze, guitare. 19 juin, 16 h 30 : Couperin, Rameau, Bach : Huguette Grémy-Chauliac, clavecins. 6 juillet: Michael Thomas et René Saorgin, orgue, clavi-organum, clavecins. Susan Falk : soprano, Michael Fawcett, Luth, Huguette Grémy-Chauliac, clavecins, Nicole Rouillé, basse de viole. 20 juillet : Musique anglaise et italienne. 23 juillet : Musique anglaise et française. **Création mondiale :** Musique d'Henri Jarrie poèmes de Dominique Foussard. Clavecins : italiens (XVIe), anglais (1623), Ruckesr (1636), Garnier (1747), etc. Guitare de Giovanni Tessier (1618). Luth de T.R.C. Goff (1971). Théorbe de Fedele Barnio (1761). Violon de Nicolas Médard (1659). Basse de viole de Maggini (attribution douteuse).

CENTRE PROVENÇAL MUSIQUE ANIMATION

Animation musicale - Pédagogie d'éveil - Documentation - Stages, expositions - Jardins et ateliers musicaux

EXPOSITIONS. — Juin-Juillet : « Autour de l'instrument de musique » Tradition et actualité de la facture instrumentale. - 4-8 Juillet Activités musicales d'éveil. - 1-7 août : Séminaire sur le synthétiseur. - 22-30 août : Créativité musicale par Henri Jarrie. 21-30 novembre : Percussions et jeux musicaux.

ANIMATIONS DIVERSES. 24 Juin-3 Juillet : Concerts promotion.

Renseignements : Mireille Courdeau, 1, rue de la Bibliothèque, 13001 Marseille - Tél. (91) 48-76-73 et 47-40-08.

XXVII[e] FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON

Mercredi 22 juin : Opéra de Toulon, Lily Laskine et le Quatuor Via Nova : Quatuor n° 22 en ut majeur k. 465, « Les Dissonances » Mozart - Impromptu pour harpe op. 86 Fauré - Concertino pour harpe et cordes, J.M. Damase - Quatuor en sol mineur, op .10, Debussy - Danses, Debussy. **Mercredi 29 juin :** Chateauvallon : Orchestre Philharmonique de la Radio-Télévision Hollandaise-Hilversum sous la direction de Jean Fournet avec le concours de Pierre Amoyal, violoniste. Ouverture d'Egmont, Beethoven. 3[e] concerto pour violon et orchestre en si mineur Saint-Saëns. 2[e] Symphonie Brahms. **Dimanche 3 juillet :** Abbaye du Thoronet. Quartetto Italiano et Cuarteto de Madrigalistas de Madrid : Quatuor opus 18 n° 1, Beethoven. Madrigaux de la Renaissance, Italienne, Anglaise, Espagnole, Quatuor en fa majeur, Ravel. **Mercredi 6 juillet :** Eglise Saint-Louis d'Hyères. Pro Arte de Munich. Chef et soliste : Kurt Redel Sinfonia en ré majeur, Padre Martini. Musique de ballet, Chr.W. Gluck. Musique de Nuit, M. Haydn. Concerto en ut majeur pour flûte et orchestre, A.M. Gretry. Sonnerie de Ste-Geneviève du Mont de Paris, M. Marais. **Samedi 9 juillet :** Fort de Bregançon. Festival Strings Lucerne. Bourlesque de Don Quichotte, Telemann. Canon en ré majeur, Pachelbel. Concerto pour violoncelle en si bémol majeur, Boccherini. Concerto pour violon en ré mineur, Mendelssohn. Trois pièces pour cordes, Stravinsky. Danses roumaines, Bartok. Mardi 12 juillet : Tour Royale de Toulon : orchestre de chambre de Vienne. Chef.

Pour tous renseignements, s'adresser à: Comité du Festival de Toulon, Palais de la Bourse, avenue Jean-Moulin, 83000 Toulon

---

ACADEMIE DE MUSIQUE DE CHAMBRE DE VALENCE

Dans le cadre de sa coopération étroite avec la Ville de Valence, l'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard organise une Académie d'Eté qui accueillera, du 4 au 23 juillet 1977, à la fois les professionnels et les amateurs, isolés ou en ensembles constitués, désireux de s'initier ou de se perfectionner dans le domaine de la musique de chambre.

Selon leurs capacités les stagiaires pourront participer à des concerts de musique de chambre donnés à Valence et dans la région, et également à un concert de clôture en formation orchestrale. Tous les instruments — cordes, claviers, bois, cuivres, percussions — pouvant participer à des œuvres de musique de chambre sont acceptés. Les **groupes constitués** devront signaler à l'inscription le répertoire qu'ils comptent présenter. Il sera proposé aux musiciens de ces groupes de participer également à d'autres formations. Les **isolés** peuvent indiquer leurs préférences concernant les œuvres qu'ils souhaitent travailler. Il en sera tenu compte dans toute la mesure du possible. Des temps libres permettront la pratique du déchiffrage en formations variées : dans cette optique il est recommandé aux stagiaires qui possèdent des partitions de musique de chambre de les apporter avec eux. Le stage débutera le lundi 4 juillet à 14 heures pour se terminer le samedi 23 juillet à midi. Les participants doivent arriver **exclusivement** dans la matinée du 4 juillet à partir de 9 heures. Un accueil sera prévu à la Gare pour les stagiaires annonçant leur heure d'arrivée.

Renseignements et inscriptions: A Cœur Joie Valence, 47, rue Pont-du-Gât, 26000 Valence, Tél. (75) 43-47-38.
Orchestre J.F. Paillard, 50, rue de Laborde, 75008 Paris, Tél. 387-18-28.

24[e] CONCOURS INTERNATIONAL DE VOCALISTES S'-HERTOGENBOSCH (PAYS BAS)

Ce concours aura lieu du 3 au 14 septembre 1977.

A la demi-finale et à la finale le participant a la possibilité d'exprimer sa préférence, soit pour l'oratoria, soit pour l'opéra, soit pour le lied. Catégories de Préférence : Suivant sa préférence le candidat offrira : **Oratorio :** 6 airs d'oratorio, 3 airs d'opéra, 3 lieds d'art. — **Opéra :** 3 airs d'oratorio, 6 airs d'opéra, 3 lieds d'art. — **Lied :** 3 airs d'oratorio, 3 airs d'opéra, 8 lieds d'art. Au lieu d'airs d'oratorio on admettra également des airs de messes ou de cantates religieuses ou profanes. **Périodes de style :** Les périodes de style sont subdivisées comme suit : I : œuvres de compositeurs décédés au 16[e], 17[e] ou 18[e] siècle. — II : œuvres de compositeurs décédés après 1800 ou bien œuvres de compositeurs contemporains ne faisant pas partie de la troisième période. — III : œuvres d'un des compositeurs suivants: Hendrik Andriessen, Van Baaren, Badings, Barber, Bartok, Berg, Berio, Boulez, Britten, Bussotti, Cage, Copland, Dallapiccola, Debussy, Eisler, De Falla, Henze, Heppener, Hindemith, Honegger, Ives, Janacek, Kodaly, Ton de Leeuw, Legley, Ligeti, Lutoslawski, Malipiero, Martin, Menotti, Messiaen, Milhaud, Nono, Obradors, Orff, Penderecki, Pizzetti, Poulenc, Prokofieff, Ravel, Respighi, Satie, Schönberg, Serocki, Shostakovich, Stravinsky, Tippett, Turina, Vaughan Williams, Villa-Lobos, Webern. Œuvres, se rapportant au prix de la « Stichting Het Buma-Fonds ». **Composition du programme :** 1. Dans chaque catégorie doivent figurer des œuvres d'au moins deux différentes périodes de style; 2. le programme doit contenir au moins deux œuvres de différents compositeurs de la troisième période; ces deux œuvres doivent être exécutées pendant le concours, dont au moins une à la demi-finale ou la finale; 3. au reste le programme doit contenir au moins six œuvres du répertoire de langue allemande, anglaise, espagnole, française, italienne, latine ou néerlandaise. Ces œuvres devront être interprétées dans la langue originale; que le programme contienne au plus deux œuvres d'un même compositeur; - chaque candidat doit faire preuve de savoir chanter en deux langues au moins.

La participation au concours est ouverte aux chanteurs et aux cantatrices de toutes les nationalités, nés après le 31 décembre 1944.

Les élèves d'instituts officiels de musique et de conservatoires, n'ayant pas encore passé l'examen final, ne pourront participer au concours qu'avec l'approbation du directeur de l'institut en question.

Délai d'inscription : le 22 juillet 1977.
Secrétariat : Stichting's-Hertogenbosch Muziekstad - B.P. 1225 - 's-Hertogenbosch - Pay-Bas - Téléphone 073-155155.

JOURNEES MUSICALES INTERNATIONALES DE LANGEAIS

25-26 juin, 2-3 juillet de 11 heures à 18 heures. — Animateurs : Andrée Colson et Doda Conrad. Musique d'hier, d'aujourd'hui et de demain, librement proposées par des Artistes jeunes, créateurs et exécutants, solistes ou formations venus des quatre coins du monde, à l'aube de leur carrière et de leur espoir. Créations musicales des Pays du Tiers-Monde. Anti-festival : sous un chapiteau, détente avec chaises longues, pique-nique et garderie d'enfants. Le cadre : le Domaine de Vernou, Centre Musical créé par l'orchestre de chambre Andrée Colson. C'est là que vit et travaille en une communauté unique au monde ce groupe d'admirables musiciens qui a aussi pour vocation de susciter des réalisations incomparables sur d'autres plans. C'est sur son initiative que sont nées et revivent chaque année ces « Journées » au cours desquelles il accueille chaleureusement toute une pléiade de jeunes artistes. Journées de découvertes : pour le public, celles de la soi-disant grande musique qu'il croyait inaccessible, pour les interprètes, celles de leur propre valeur en tant qu'artistes au contact de cet auditoire joyeux et fier d'avoir le privilège de les aimer à leurs débuts.
Pour tous renseignements : Domaine de Vernou - B.P. 22 - 37130 LANGEAIS Tél. (47) 55.80.59.

I.M.M.A.L.
INSTITUT MUSICAL METHODES ACTIVES LYON

Association Loi 1901 - Centre de formation à la pédagogie musicale agrée par le Secrétariat d'Etat à la Culture.

I - **NAISSANCE DE L'ASSOCIATION :** Un certain nombre de personnes motivées aux problèmes de la pédagogie musicale ont tenté de mettre en commun leur expérience et de confronter leurs différentes conceptions. Ceci a abouti à la création de l'I.M.M.A.L., dont le Conseil d'Administration réunit des personnalités musicales « tous azimuts » : professeurs d'éducation musicale, professeurs d'Ecoles Normales, Conseillers pédagogiques d'Education Musicale, conseillers pédagogiques Jeunesse et Sports, Directeur de la Maison de la Culture, Directeur de Conservatoire de Musique, responsable A Cœur Joie, délégué régional du Secrétariat d'Etat à la Culture, etc. Il est important de souligner le caractère très positif d'une telle réunion de spécialistes parfois divisés.

II - **FINALITE et PRINCIPES D'ENSEIGNEMENT.** — L'Association développe un enseignement musical de base qui s'appuie sur la pédagogie active telle qu'elle est prise en compte par les éminents pédagogues que sont MM. Maurice Martenot, Edgar Willems, Jacques Dalcroze, Zoltan Kodaly, Carl Orff, Shinichi Suzuki, etc.

S'agissant des **enfants** (3-8 ans), l'enseignement semi-collectif est conçu pour intégrer différentes disciplines instrumentales dans une pratique de groupe où l'initiation musicale est abordée conjointement à l'instrument.

S'agissant des **adultes,** une formation permanente, hebdomadaire ou mensuelle, est organisée, leur offrant la possibilité de s'initier ou de se former dans les différentes méthodes actives plus haut citées, et ceci sous la direction des professeurs les plus qualifiés. En outre, différents ateliers instrumentaux leur sont proposés.

III - **ACTION PEDAGOGIQUE.** — A - **Ateliers musicaux pour enfants :** Eveil Musical (3-5 ans) 2 séances par semaine; Initiation musicale, avec ou sans instrument, enfants de plus de 5 ans (1 séance hebdomadaire); Rythmique Jacques Dalcroze (5-8 ans), une séance hebdomadaire.

INSTRUMENTS. — Violon (pédagogie Suzuki) enfants de 3 à 6 ans. Violoncelle (pédagogie Suzuki) enfants de 4 à 6 ans. Flûte à bec (pédagogie Suzuki) enfants de 4 à 6 ans. Flûte traversière (pédagogie Suzuki) enfants de 5 et 6 ans. Harpe celtique (pédagogie Suzuki) enfants de 4 à 6 ans. Piano (pédagogie Suzuki) enfants de 5 et 6 ans. Approche des instruments à percussions, enfants de 5 à 7 ans.

L'enseignement est complété par un cours d'ensemble mensuel réunissant tous les instrumentistes d'une même famille et éventuellement mariant les instruments entre eux.

B - **Formation pédagogique (pour adultes).** — Méthodologie : Willems, professeur M. Jacques Chapuis, Orff, professeur M. Jos Wuytack; Martenot, professeur M. René Clément; Suzuki, professeur Mme Tomiko Shida; Jaques-Dalcroze, Mlle Dominique Nogier. Recyclage solfège, professeur M. Bruno Wagner. **Instruments :** Flûte à bec; Musique Ancienne, professeur M. Yves Jacquet; Piano, professeur Mlle L. Marie; Guitare classique, professeur Mlle Florence Delage.

N.B. — On remarquera certainement, à la lecture de ces activités, que l'Association s'est fixée comme règle de ne pas « doubler » l'enseignement proposé par les Conservatoires, mais bien plutôt de s'adresser à des tranches d'âges que ceux-ci ne prennent que rarement en compte. De surcroît, une collaboration technique est instaurée avec le Conservatoire de Musique, et c'est la conjugaison de l'I.M.M.A.L. et d'une certaine partie des activités pédagogiques du Conservatoire, qui constitue le **Centre Régional de formation permanente à la pédagogie musicale active,** crée à l'instigation du Secrétariat d'Etat à la Culture, depuis maintenant 3 ans.

Pour tout renseignement : **I.M.M.A.L.** (Institut Musical Méthodes Actives Lyon), 8, rue du Plâtre - 69001 Lyon - Tél. (78) 27-24-40.

FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE
ACTIVITES MUSICALES D'ETE 1977

Vacances Musicales pour Jeunes : Activités partagées entre l'éducation musicale et le plein air. Places disponibles pour les séjours suivants : CRUPIES (Drôme) : du 2 au 28 juillet - 6 à 12 ans; du 1er au 27 août - 6 à 12 ans. — RICHERENCHES (Vaucluse) : du 2 au 28 juillet - 6 à 12 ans; du 1er au 27 août - 6 à 12 ans : 1.370 F. — PLOGASTEL ST-GERMAIN (Finistère sud) : du 2 au 28 juillet - 6 à 12 ans : 1.370 F. — QUERRIEN (Finistère sud) : du 1er au 27 août - 6 à 12 ans : 1.370 F. — AIRE-SUR-ADOUR (Landes) : du 2 au 28 juillet - 9 à 13 ans; du 1er au 27 août - 9 à 13 ans : 1.370 F. — DIVAJEU-PAR-CREST (Drôme) : du 2 au 28 juillet - 12 à 14 ans; du 1er au 27 août - 12 à 14 ans, 1.460 F. — COURTHEZON (Vaucluse) : du 2 au 28 juillet - 14 à 17 ans (inclus); du 1er au 27 août - 14 à 17 ans (inclus) : 1.625 F.

Renseignements et Inscriptions : Fédération des Centres Musicaux Ruraux Service Vacances Musicales, 2, place Gal-Leclerc, 94130 NOGENT-SUR-MARNE.

Stages Musicaux : Ouverts à tous les enseignants, étudiants, animateurs culturels, responsables d'œuvres socio-éducatives diverses, à tous les amateurs de musique, choristes, instrumentistes, quelque soit leur niveau de connaissance et de technique. Age minimum : 16 ans. **Au C.R.E.P.S. de MONTRY (Seine-et-**Marne) : 4 au 8 juillet : l'Animateur C.M.R. (stage intérieur réservé). — 11 au 16 juillet : Direction Chorale 1er et 2e degré : 350 F. — 18 au 23 juillet : Méthodes musicales actives : 350 F. **Au C.R.E.P. de CHATENAY-MALABRY (Hauts-de-Seine) :** 7 au 16 juillet : Perfectionnement musical et culturel : Chorale - Ensemble de cordes. 580 F. — 1er au 8 septembre : Flûte à bec. 465 F.

Renseignements et demandes d'inscription : Fédération des CMR - Service des Stages - 2, place Gal-Leclerc, 94130 NOGENT-SUR-MARNE.

FESTIVAL DE MUSIQUE DE SAINTES
DU 1er AU 16 JUILLET 1977

Les activités de ce festival sont tellement nombreuses et variées que nous ne pouvons, faute de place, en donner le détail malheureusement. Nous nous bornons à signaler le Festival de Musique Ancienne : Thomas Tallis, Thomas Weelkes, Récital d'orgue, William Byrd, Vaughan Williams, M. Duruflé, F. Poulenc, Musica Transpina, Panorama de la musique anglaise, musique religieuse d'Orland Gibbons, monodies médiévales, Israël en Egypte, Airs et duos à l'italienne, Guillaume de Machaut, musique sacrée de W. Lawes à François Couperin, The Fairy Queen opéra de Purcell, Rinaldo de Haendel, répertoire vocal en Angleterre au XXe siècle, Symphonie funèbre et triomphale de Berlioz, le luth dans la musique anglaise, Musique royale d'Angleterre de Guillaume le Conquérant à Henry VIII, musique pour orgue, hautbois et basson, l'Ecole d'orgue de Bohême, Les symphonies sacrées de Gabrieli, Musique du temps de Cervantès. La jeune musique anglaise et ses sources, Reppresentazione di Anima e di Corpo d'E. De Cavaliari, Tomas Luis De Vittoria, La musique religieuse de Purcell, Les leçons de Ténèbres de F. Couperin, etc.

Par ailleurs, Harry Halbreich interviendra de deux façons différentes : un travail d'animation et d'analyse, et la prise en charge d'un centre de documentation musicale qui permettra quotidiennement aux stagiaires et au public de découvrir et d'analyser les œuvres les plus marquantes des compositeurs britanniques du XXe siècle.

Pour tous renseignements complets, s'adresser à : Centre International Musical et d'Animation, Abbaye aux Dames, B.P. 214, 17104 Saintes Cedex. Tél. : 93-39-64 et 93-41-35.

RENCONTRES MUSICALES ACADEMIE DELLER

Alfred Deller, à qui l'on doit la redécouverte de l'extraordinaire littérature musicale de la période élizabéthaine, dirigea pour la septième année consécutive une Académie qui désormais porte son nom. Pendant dix jours, entouré de musiciens de qualité, il offre aux musiciens professionnels et amateurs éclairés une approche intensive de la musique anglaise élizabéthaine. Cette Académie se déroulera du 16 au 26 août prochain, à Lacoste, dans le Vaucluse. Les cours seront assurés par : Alfred Deller, Chant individuel - Mark Deller, Chant choral - Kees Boeke, Flûte à bec - Harold Lester, Clavecin - Robert Spencer, Luth. Renseignements et inscriptions : Académie Deller Saint-Michel de Provence - 04300 Forcalquier. Tél. : 33 ou 80 à St-Michel par Manosque 92 73-91-11.

ANIMATION DES MONUMETNS HISTORIQUES FESTIVAL D'ETE 1977

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE NORMANDIE, Filiale de l'Orchestre de Chambre de Paris. Direction Pierre Duvauchelle AUMALE : Mercredi 22 juin - LE TREPORT : Jeudi 23 juin - NEUFCHATEL-EN-BRAY : Vendredi 24 juin - ELBŒUF : Samedi 25 juin - ST-MARTIN-DE-BOSCHERVILLE : Dimanche 26 juin - LE HAVRE : Lundi 27 juin - FECAMP : Mardi 28 juin. Œuvres de : J.S. Bach - Corelli - Geminiani - Pergolese - Le Chevalier de Saint Georges - Vivaldi.

VARENGEVILLE-SUR-MER : Vendredi 8 juillet - ETRETAT : Samedi 9 juillet - LE BEC HELLOUIN : Dimanche 10 juillet. Œuvres de : Bach - Beethoven - Couperin - Haydn - Mozart - Vivaldi.

CENTRE NATIONAL D'ANIMATION MUSICALE VACANCES MUSICALES - ETE 1977

BAUD (Morbihan) : 1er au 4 juillet : Pédagogie musicale, expression corporelle et chant choral. - Renseignements et inscriptions : Direction départementale de la Jeunesse et des Sports, rue Montaigne, Kercado - B.P. 1062, 56000 Vannes. — BOULOURIS-SUR-MER (Var) : 1er au 10 juillet. Direction chorale - Renseignements et inscription : « A Cœur Joie », 8, rue de la Bourse - 69289 Lyon Cedex 1. — AUBIGNY-SUR-NERE : 6 au 14 juillet. Orgue et clavecin (technique instrumentale, accompagnement, chant choral) - Stage « A Cœur Joie ». Renseignements et inscriptions : Madame Dollet, rue des Margotteries, 18700 Aubigny-sur-Nère. Tél. : (36) 73-06-75. — ROCHEFORT-SUR-MER : 10 au 17 juillet : Danses de l'Inde, danse contemporaine, tabla, sitar, luth, flûte à bec, guitare, initiation au chant choral. Renseignements et inscriptions : ADEMAN, rue de la Paix, La Michelière - 17650 Saint-Denis-d'Oléron. — VAISON-LA-ROMAINE (Vaucluse) : 11 au 20 juillet : Direction chorale - Rythmique Dalcroze. Renseignements et inscriptions « A Cœur Joie », 8, rue de la Bourse, 69289 Lyon Cedex 1. — GERARDMER (Vosges) : 18 au 24 juillet : Epinette des Vosges. Renseignements et inscriptions : Maison de la uClture et des Loisirs, 1, boulevard Saint-Dié, 88400 Gerardmer. Tél. : (29) 63-11-96. — PARIS : 11 au 29 juillet - 1er au 27 août : Danse (Betty Jones et Fritz Lüdin). Renseignements et inscriptions : Centre International de la Danse, 7 ter, Cour des Petites-Ecuries 75010 Paris. Tél. : 770-07-09. — DOMAINE DU GRIFFON (à 50 km d'Aix-en-Provence) : 16 au 26 juillet : Initiation à l'art lyrique, dans le cadre du festival d'Aix-en-Provence. Renseignements et inscriptions : Jeunesse Musicales de France, 14, rue François-Miron, 75004 Paris. — AUTUN (Saône-et-Loire) : 23 au 31 juillet: Semaine chantantes européenens (ateliers de chant choral - cours de clavecin). Renseignements et inscriptions : « A Cœur Joie », 8, rue de la Bourse, 69289 Lyon Cedex 1. — VAISON-LA-ROMAINE : 24 au 30 juillet : Chanson moderne. Renseignements et inscriptions : « A Cœur Joie », 8, rue de la Bourse - 69289 Lyon Cedex 1. — GROZNJEAN (Yougoslavie) : 26 juillet au 5 août : « Musiques comparées » (Musiques de l'Inde, du Japon, du Vietnam, de la Chine et de la Corée). Renseignements et inscriptions : Jeunesse Musicales de France, 14, rue François-Miron, 75004 Paris. — SAINT-CERE (Lot) Villefranche-de-Rouergue (Aveyron) Sarlat (Dordogne) : 1er au 16 août : « Musique vivante en Guyenne ». Ateliers de chant choral. Direction de chœurs, direction d'orchestre, flûte à bec, chant, chant grégorien, orgue. Renseignements et inscriptions : C.E.R.M., 18, rue Mazarine, 75006 Paris. Tél. : 633-05-28. — CHATEAUVALLON (Var) : 17 au 24 août : Ateliers instrumentaux de jazz, travail de groupe, ateliers de créativité musicale, en marge du festival. Renseignements et inscriptions : Centre de Rencontres de Chateauvallon, 83190 Ollioules. Tél. : (94) 24-11-76. — ILE D'OLERON (Charente-Maritime) : 22 au 29 août : Danse contemporaine, musique ancienne française (luth, flûte à bec, guitare). Renseignements et inscriptions : ADEDAM, rue de la Paix, La Michelière, 17650 Saint-Denis-d'Oléron. — PARIS : 28 août au 8 septembre : Danse classique, danse moderne, jazz, claquettes (niveaux : débutant, intermédiaire, avancé). Renseignements et inscriptions : Centre International de la Danse, 7 ter, Cours des Petites Ecuries, 75010 Paris. Tél. : 770-07-09. —AZE (Saône-et-Loire) : 1er au 10 septembre : Cours d'accompagnement (Harold Lester) de musique électro-acoustique (Jacques Clos) de chant choral (Bernard Tetu). Renseignements et inscriptions: Maison de la Culture, 5, avenue Niepce, 71104 Chalon Cedex. Tél : (85) 48.48.92. — MAZAMET : 1er au 10 septembre. Direction chorale (dans le cadre du festival de Mazamet). Renseignements et inscriptions : « A Cœur Joie », 8, rue de la Bourse 69289 Lyon Cedex 1. — SAINT-JEAN-DE-LUZ (Pyrénées Atlantiques) : du 3 au 27 septembre : Académie Internationale Maurice Ravel : Cours d'interprétation (chant, piano, violon) niveau supérieur. Renseignements et inscriptions : Luc Olivier HOUDIA 52, avenue de Breteuil, 75007 Paris. Tél. 273-06-00. — TOULOUSE (Haute-Garonne) : Deuxième quinzaine de septembre : Stage de chant (Helmut Lips). Renseignements et inscriptions : A.R.C.A.D., Préfecture, 31042 Toulouse Cedex. Tél. : (61) 53-11-22 poste 30.44.

LE CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION JEUNESSE

101, quai Branly - 75740 PARIS Cedex 15 - Tél. : 566-40-20 avec la collaboration et les conseils du C.E.N.A.M.

Centre National d'Animation Musicale

6, avenue Pierre-Ier-de-Serbie - 75116 PARIS - Tél. 720-54-92 peuvent fournir la liste de Stages en :

— Musique contemporaine,

— Musique ancienne,

— Instruments,

— Chant choral et direction de chœurs,

— Pédagogie musicale,

— Vacances musicales pour enfants et adolescents,

— Lutherie,

— Danse,

— Musique.

Pour tous renseignements, s'informer auprès des Centres précités.

SEMAINE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE A ROMANS - DROME 1er AU 13 JUILLET 1977

Concerts : Percussion de Strasbourg. Œuvres de Varèse - Xenakis - Cage - Ballif - Mâche - Taïra - Kabelac - L. de Pablo. Ensemble instrumental de Romans : Schonberg - Xenakis - Ligeti - Junillon. Groupe de recherche musicale de l'I.N.A., Ensemble instrumental de Romans : Malec - Reibel - Davidovski. Trio d'Anches Arsis : Erdmann - Martinu - Mozart - Tomasi. Jazz - module quartet : Improvisation libre. Groupe de recherche musicale de l'I.N.A., Atelier chœur - module quartet. Ateliers formes, sons, couleurs - Quatuor parrenin : Schönberg, Ligeti, Dutilleux, Gastinel.

Ateliers : Doivent permettre la rencontre entre musiciens amateurs et musiciens professionnels; pour les non musiciens, les ateliers s'affirment comme sensibilisation à des formes d'expression; pour les enseignants, certains ateliers (voix électro-acoustique, percussions, expression musicale) auront pour but l'approche active d'une pédagogie musicale. Dans la mesure des possibilités horaires chaque stagiaire pourra participer à plusieurs ateliers de son choix. Electro-acoustique; Voix-chœur; Cordes; Direction d'orchestre; Jazz : Henri Texier, Jacques Bonnardel, Alain Brunet; Sociologie de la musique (du 6 au 13 juille); Technique de communication radiophonique; Pédagogie de l'expression musicale; Formes sons couleurs.

Adresse : ADDIM-DROME, Cour St-Ruff - 26000 Valence. Tél. : (75) 42.00.07.

CONCERTS A NOTRE-DAME DU PORT DE CLERMONT-FERRAND

A la basilique Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand, un des plus beaux édifices romans d'Auvergne où des concerts sont présentés régulièrement chaque deuxième dimanche du mois d'octobre à mars, Odile Jutten donnera un récital d'orgue d'œuvres de Couperin, Calvière, Vivaldi et J.S. Bach le samedi 30 juillet à 21 heures. Le dimanche 31 juillet à 17 heures concert d'orgue et de trompette avec Marie-Andrée et Michel Morisset. Denis Mathieu-Chiquet interprètera Buxtehude et J.S. Bach le dimanche 14 août à 17 heures et le lundi 15 août à 17 heures Purcell, Stradella, Bach et Delalande seront au programme de l'audition présentée par Marie-Andrée Morisset-Balier avec le concours de Michel Morisset trompettiste.

SOIREE MUSICALE AU CHATEAU DE VILLEVIEILLE

Château de Villevieille, 30250 SOMMIERES : **9 août :** Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Strauss, Lodéon, violoncelle - D. Hovora, piano. **10 août:** Beethoven, Mozart, Schumann: Quatuors - Quintette. M.-J. Pires, piano - P. Del Vescovo, cor - Quatuor Via Nova. **11 août :** Soirée Mozart. Deux Concertos pour piano - Concerto pour flûte et harpe. M.-J. Pires, piano - M.-C. Jamet, harpe - Ch. Lardé, flûte - Orchestre de Chambre J.-F. Paillard. **12 août :** J.S. Bach. Intégrale des Concertos Brandebourgeois - Suite en si. **13 août :** Concertos pour trois violons - Orchestre de Chambre Jean-François Paillard. Heures Musicales en la Chapelle Saint-Julien de Salinelles. **30 juillet :** Musique Française - Récital Laurence Boulay. **31 juillet:** Chant grégorien - Ensemble Guillaume Dufay. **6 août :** Guitare - Betho Davezac. **8 août** : Flûte et Harpe - Christian Lardé et Marie-Claire Jamet. **10 août :** Harpe, Marie-Claire Jamet. **13 août :** Bach. Sonates violon clavecin - Gérard Jarry et Laure Morabito. **14 août :** Monteverdi. Philippe Huttenlocher, baryton - Laure Morabito.

Jusqu'au 15 juillet : Renseignements par téléphone : Disques ERATO - Tél. (1) 280-69-19. Location par correspondance : Chez M. Sauveplane - 30860 à Salinelles. **A partir du 15 juillet :** Location et Renseignements sur place ou par correspondance: Mairie de Villevieille - 30250. Tél. : (66) 80-03-24.

BACCALAURÉAT F 11

Circulaire n° 77-170 du 4 mai 1977

(Lycées : bureau DL 3) Texte adressé aux recteurs.

Baccalauréat de technicien Musique (F 11) - session 1977. Epreuve d'exécution instrumentale deuxième partie.

Conformément à l'arrêté du 10 août 1972, portant réglement d'examen du baccalauréat de technicien Musique, je vous prie de bien vouloir trouver ci-jointe la liste des œuvres du XXe siècle que les candidats auront à exécuter obligatoirement le jour de l'examen.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées,
J. SAUREL.

Annexe

Morceaux imposés pour le baccalauréat F 11
Epreuve d'exécution instrumentale B 2

Instrument	Titre	Auteur	Editeur
Orgue	Chant de peine Extrait de 9 pièces pour orgue	J. Langlais	J. Bornemann
Clavecin	Carillon pour les heures du jour et de la nuit	M. Ohana	Billaudot
Alto	Aria	Roussel	Leduc
Violoncelle	Chant élégiaque	F. Schmitt	Durand
Contrebasse	Danses finlandaises	R. Calmel	Combre
Violon	Danses Roumaines, les 4 dernières	B. Bartok	Boosey et Hawkes
Basson	Fantasuite	Dautremer	Choudens
Clarinette	Sérénade	E. Barraine	Gras
Cor	Sarabande et bourrée	E. Passani	Leduc
Cornet	Ostinati	Vachey	Leduc
Flûte à bec Alto en fa	Sonatina	P. Pope	Schott n° 10073
Flûte à bec Soprano-Ténor	Partita en sol M n° 2	Telemann	Hortus musicus n° 47
Flûte traversière	Danse de la chèvre	Honneger	Salabert
Guitare	Fantaisie en ré mineur	S. Weiss	Eschig
Harpe	Laura et Cascatelle	A. Challan	Chappell
Hautbois	Impromptu	Cl. Arrieu	Leduc
Ondes Martenot	Oraison-louange à l'Eternité de Jésus, extrait du quatuor pour la fin des temps	O. Messiaen	Durand
Percussion	Improvisation	Mihalovici	Heugel
Piano	Allegro barbaro	B. Bartok	Boosey et Hawkes
Saxophone	Introduction et Danse	Tomasi	Leduc
Saxhorn basse et tuba	Tubacchanale	R. Boutry	Leduc
Trombone basse	Essai	O. Gartenlaub	Rideau Rouge
Trombone ténor	Choral, cadence et fugato	H. Dutilleux	Leduc
Trompette	Sonatine	Martinu	Leduc

CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION DE DOUAI

« *L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DES CADETS* »

Créé en 1971, l'Orchestre Symphonique des Cadets du Conservatoire National de Région de Douai compte environ 70 exécutants et sa formation est celle d'un orchestre normal où les cordes représentent environ 40 élèves et où les pupitres de l'harmonie (bois et cuivres) et de la percussion sont au complet.

Il convient de préciser d'emblée que cet orchestre est exclusivement constitué d'élèves de 15 à 22 ans élèves en cours de scolarité au Conservatoire de Douai, à l'exclusion d'anciens, démissionnaires ou devenus étudiants au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Tous ces élèves sont recrutés au niveau des cours fin d'études et préparatoire-supérieur (et quelquefois moyen) des classes instrumentales de l'Etablissement.

Le travail est à la base scolaire, car l'Orchestre des Cadets ne constitue qu'une discipline d'enseignement, la classe d'orchestre, et à ce titre, il répète de manière régulière deux heures chaque semaine pour permettre aux élèves d'apprendre à participer à un ensemble orchestral (discipline du rythme respect collectif des nuances, art de suivre une baguette, etc.). Mais, et cela va de soi, ce travail de répétitions ne manque pas de déboucher sur des concerts dont les premiers sont tout naturellement prévus dans le cadre des activités du Conservatoire de Douai (auditions, distributions de prix, manifestations diverses).

Par ailleurs, l'Orchestre des Cadets se produit fréquemment en dehors de notre Auditorium, ne serait-ce que pour faire profiter différents auditoires des programmes qu'il met successivement au point.

C'est ainsi que sa formation s'est rendue dans différentes communes des environs de Douai, mais aussi dans de nombreuses villes voisines et même en Allemagne, à Recklinnhausen.

L'habitude a d'ailleurs été prise d'organiser désormais chaque année, durant les mois de janvier et février une « tournée » de huit concerts au programme unique, pour satisfaire ceux qui souhaitent faire entendre notre orchestre dans leur ville, sans trop perturber la vie scolaire de ses participants.

Au delà et depuis juillet 1976, un séjour d'été de trois semaines est mis sur pieds, pour réaliser un travail intensif (quatre heures de répétitions par jour) dans un cadre agréable et proposer des concerts aux estivants de la région qui reçoit l'orchestre.

Parallèlement, l'Orchestre des Cadets a déjà prêté son concours à plusieurs reprises à des émissions de la Radiodiffusion Française (France-Culture, France-Musique, Radio Nord-Picardie) et récemment de la télévision (FR3).

Enfin, cet ensemble a pratiqué déjà depuis plusieurs années une forme d'animation particulièrement rentable, en particulier en milieu scolaire, comme le prouve l'excellent accueil qu'il a reçu devant les élèves des C.E.S. ou des Ecoles primaires de Douai.

Encore faut-il signaler que ses participants sont âgés de 16 à 22 ans, avec une moyenne d'environ 18 ans et que son répertoire est celui des orchestres symphoniques normaux.

C'est ainsi qu'il a interprété ces dernières années, des œuvres tant classiques ou romantiques que modernes, présentant même les célèbres « variations sur un thème de Purcell » de B.-Britten.

Pour conclure, il convient de mentionner que ce type de formation de ce niveau artistique, est particulièrement rare, même sur le plan national.

UNIVERSITE LYON II :

CREATION D'UN DEUG / MUSIQUE A DOMINANTE SCIENTIFIQUE

Le Département d'Education Musicale et Musicologie possède l'habilitation pour tous les enseignements de premier et second cycle. Il vient, après les conventions qui le lient aux Universités de Grenoble II, Saint-Etienne, Dijon, Besançon pour préparer le DEUG Musique, d'en signer une nouvelle avec l'Université Lyon I; ce diplôme national est ainsi accessible directement aux candidats scientifiques.

Actuellement sur un total de 14 Unités de valeur obtenues en deux ans, la répartition est la suivante : 10 UV obligatoires (8 musique, 2 Expression et Langues) et 4 UV optionnelles (dont 3 libres). Dès la rentrée 1977-1978, les étudiants pourront prendre dans cette dernière catégorie :

1re année. — Acoustique I - Méthodes mathématiques pour l'acoustique et la musique.

2e année. — Acoustique II - Electro-acoustique.

Aucune Université Française n'avait encore offert la double option en ouvrant ses portes aux étudiants en Sciences; ce qui répond pourtant à un besoin de notre temps, tributaire des techniques audio-visuelles.

Le responsable des études scientifiques sera M. Pierre Perdigon, organiste, Maître-Assistant de Physique. La direction générale des enseignements musicaux est assurée par Daniel Paquette, Chargé d'Enseignement.

Tous renseignements : Département de Musicologie, 18, quai Claude-Bernard, 69007 Lyon.

AGREGATION

Le Département d'Education Musicale et Musicologie de l'Université Lyon II a organisé une préparation à l'Agrégation Musicale et de chant choral, depuis la création de ce concours en 1974.

Présentant 10 candidats en 1975-76, il a obtenu 6 admissibilités et 3 admissions définitives.

Il informe les professeurs d'Education Musicale justifiant d'un CAEM (2e partie) ou CAPES/Musique ou Maîtrise d'éducation musicale, qu'il continue cette préparation avec l'aide du Conservatoire National de Région de Musique de Lyon; les cours sont bloqués toute la journée du mercredi. Les candidats éloignés de Lyon peuvent recevoir dans la journée le maximum d'enseignements et en cas d'absence recevoir les cours polycopiés ou enregistrés sur cassette.

Les inscriptions sont à prendre au cours du mois d'octobre, Service des Examens et Concours de l'Université Lyon II, 85, rue Pasteur, 69007 Lyon.

Renseignements complémentaires : Département de Musicologie, 18, Quai Claude-Bernard, 69007 Lyon.

TABLE DES MATIÈRES

Année scolaire 1976-1977 - Octobre 1976 à Juillet 1977
Numéros 231 à 240

ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

BIBLIOGRAPHIE

Jacques Binsztock, Jean Maillard, André Musson, Octave Morel

EXAMENS ET CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE-ESTHETIQUE

ICONOGRAPHIE par Alain Lieuze

LITTERATURE par Yves Hucher

NOTRE DISCOTHEQUE

par **Jean Maillard, Hervé Musson, J.J. Prévost**

ORGANOLOGIE par Roger Cotte

PEDAGOGIE

DIVERS

NUMÉROS ANCIENS DISPONIBLES

Prix Unitaire : 6 F

N° 231 - Octobre 1976

Organologie : Les Anches. Roger COTTE - Igor Strawinsky : L'Histoire du soldat. Jean MAILLARD - Musicothérapie. Andrée LEVALLOIS - Examens et concours : Programmes sessions 1977 (C.A.P.E.S.), Agrégation, Bac) - Bela Bartok : « Le Mandarin merveilleux ». Jacques CHAILLEY.

N° 233 - Décembre 1976

Le Mandarin merveilleux de Bela Bartok. Jacques CHAILLEY - Musiques, Nombres et Structures. Paul DOURSON, Bernard PARZYSZ - Vincent d'Indy : Le Camp de Wallenstein, op. 12. Jean MAILLARD - Etude sur la première Sonate clavecin et flûte de J.S. Bach. Mme Amy DOMMEL-DIENY.

N° 234 - Janvier 1977

Bela Bartok : Le Mandarin merveilleux. Jacques CHAILLEY - J.S. Bach : Etude sur la première Sonate pour clavecin et flûte. Amy DOMMEL-DIENY - Examens et concours : stage agrégation. Obtention du C.A. Directeur et professeur Ecoles de musique; Brevets de technicien; Conditions d'accueil dans les conservatoires de région - Utilisation de nouveaux moyens pédagogiques en éducation musicale spécialisée. Daniel MILAN - Francis Poulenc : Le Bestiaire. René KOPFF.

N° 235 - Février 1977

Examens et concours : Bac. A6, épreuves Session 1976 - Franz Liszt : St François de Paule marchant sur les flots. Jean MAILLARD - Musiques, nombres et structures. Paul DOURSON, Bernard PARZYSZ.

N° 237 - Avril 1977

Le Groupe Jeune France. Serge GUT - Examens et concours : Capes 1976, palmarès - Agrégation 1976, etc. - Beethoven : 7e Symphonie. J.J. PREVOST Albert Roussel : Symphonie N° 3 sol mineur. Ph. ALLENBACH - Utilisation de nouveaux moyens pédagogiques en éducation musicale spécialisée. Daniel MILAN.

N° 238 - Mai 1977

Une première version de la carpe. A propos du Bestiaire. René BERTHELOT - Beethoven : 7e Symphonie. J.J. PREVOST - Albert Roussel : Symphonie N° 3. H. ALLENBACH - Règlements officiels : Examen Baccalauréat F 11 - Horaires et programmes des classes préparant au baccalauréat F 11 - Programme d'éducation artistique classe de sixième et cinquième A propos de la « Tragédie de Salomé » Flaubert et Fl. Schmitt. Yves HUCHER - Le Groupe Jeune France. Serge GUT - Principes fondamentaux de l'Education Musicale. Christine GUILBERT - A.P.E.M.U., l'Education musicale et la réforme du système éducatif.

ICONOGRAPHIES DISPONIBLES

Prix unitaire : F 1,50.

N° 111 Scène du Ballet comique de la Reine, composé par Baltazar de Beaujoyeulx, Figure des Tritons. C. Violet.
N° 113 XVIIIe Siècle : Atelier de Lutherie. Encyclopédie de Diderot. C. Viollet.
N° 115 EGYPTE (Saqqârah) : Mastaba de Akhtiketep, haut fonctionnaire de la Ve Dynastie. C. Bulloz.
N° 120 Psautier d'Utrecht (IXe siècle) B.N.
N° 123 Frédéric le Grand (Frédéric II) et Jean-Sébastien Bach. C. Viollet.
N° 125 Bas-Relief du Palais d'Assurbanipal. L'armée et ses musiciens Ninive (VIII S. avant J.-C.) (Louvre).
N° 130 Hans BURGKMAIR : Triomphe de l'empereur Maximilien (Bois gravé).
N° 133 Pablo MINGUET : Reglas y advertencias. Frontispice (Bibl. C.N.S.M.).
N° 135 EGYPTE : Danse funéraire (Bas-relief de Saqqârah, XIXe ou XXe Dynastie).
N° 137 LE CONCERT (Tapisserie des bords de Loire, fin du XVe siècle).
N° 140 HABIT DE MUSICIEN — Paris — Musée des Arts Décoratifs.
N° 141 UN CONCERT BERLIOZ EN 1846 — Caricature allemande par Geiger.
N° 145 Chapitaux de St-Georges de Boscherville (Musiciens).
N° 147 Fragment de kyrie noté en neumes — 9e siècle.
N° 150 Psautier de René II de Lorraine — Frontispice — Concert instrumental au 15e siècle.
N° 160 MARIN MERSENNE — 3e Livre de l'Harmonie Universelle (clavicorde) C.-M. Pincherle.
N° 163 LE SACRE DU PRINTEMPS — Musique de Stravinsky — Chorégraphie de Nijinsky : quelques-uns des mouvements notés en 1913.
N° 165 ITALIE XVIIIe SIECLE — Titre passe-partout de l'Editeur Giovanni Chiari de Florence — C. M. Pincherle.
N° 167 ALBERT ROUSSEL (Compositeur).
N° 173 BEETHOVEN — Son clavicorde.
N° 175 FLORENT SCHMITT ,Compositeur).
N° 177 Orgue du XIIe siècle (Cambdidge) — C. Viollet.
N° 180 H. RIGAUD : Lully et les musiciens de la Cour.
N° 181 Page d'Antiphonaire (Cathédrale de Sienne).
N° 185 Le Concert Champêtre — Watteau.
N° 187 Concert donné dans les jardins de Trianon au XVIIe siècle (Gravure de F. Chauveau).
N° 190 Xenakis, manuscrit de « Polla ta dina », Page 13.
N° 195 Partition d'une chanson de Baude Cordier, musicien français du XVe siècle — Musée de Chantilly.
N° 200 Ollivier : le thé à l'anglaise dans le salon des 4 glaces au Temple, La Cour du Prince de Conti avec Mozart (Louvre).
N° 203 Carpeaux : buste de Gounod.
N° 205 Aveline. Détail, théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à la Princesse de Piémont (B.N.).
N° 207 Carmontelle. Mozart et sa famille — Carnavalet.
N° 210 Memling. Le Christ et les anges musiciens — Anvers.
N° 212 Teniers, Concert.
N° 213 Un curieux appareil.
N° 215 Georges d'Espagnat : Portrait de Ravel.
N° 217 Le Joueur de musette — Gravure de J. Dumont dit le Romain.
N° 220 Ravel, « L'Enfant et les sortilèges » (scène de l'arithmétique).
N° 226 Au foyer de l'Opéra en 1841.
N° 227 Darius Milhaud et sa famille.
N° 230 Tournier : Le Concert.

Bien indiquer le numéro de référence de l'iconographie choisie et ne pas oublier de joindre le titre de paiement (chèque bancaire, virement postal 3 volets).

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 58972
Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau   Dépôt légal 2e trimestre 1977   Le Directeur de la publication : André MUSSON